William K. Wimsatt, Jr. e Cleanth Brooks

CRÍTICA LITERÁRIA

Breve História

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN | LISBOA

CRÍTICA LITERÁRIA
Breve História

William K. Wimsatt

Nasceu em 1907. Licenciou-se em 1929 pela Universidade de Georgetown e doutorou-se em 1939 pela de Yale, onde se dedica ao ensino da literatura com o título de «Frederick Clifford Ford Professor». Algumas obras publicadas:

The Prose Style of Samuel Johnson, 1941
The Verbal Icon, Studies in the meaning of Poetry, 1954
Hateful Contraries, Studies in Literature and Criticism, 1965
The Idea of Comedy, 1969.

Cleanth Brooks

Nasceu em 1906. Licenciou-se em 1928 pela Universidade Vanderbilt. É doutor em literatura pelo «Upsala College», pelas Universidades de Kentucky, Exeter (Inglaterra), Washington, Lee e Tulane e é «Literarum Humanorum Doctor» pela de St. Louis. É membro do «National Institute of Arts and Letters» e da «American Academy of Arts and Sciences». Algumas obras publicadas:

Modern Poetry and the Tradition, 1939.
The Well Wrought Urn, 1947.
The Hidden God, 1963.
William Faulkner: The Yoknapatawpha Country, 1963.

Yvette Kace Centeno

Nasceu em Lisboa em 1940. Em 1962 licenciou-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras de Lisboa, onde foi convidada a ficar como assistente, ensinando História da Cultura e das Instituições Alemãs, Teoria da Literatura, e Literatura Alemã. Tem publicados livros de poesia (*Opus*, 1961, *O Barco na Cidade*, 1965, *Poemas Fracturados*, 1967), e romances (*Quem, Se eu Gritar*, 1962, *Não só Quem nos Odeia*, 1966). Traduziu também as seguintes obras de Bertolt Brecht: *O Julgamento de Lúculo, A Excepção e a Regra, Baal, Vida de Galileu.*

Armando de Morais

Nasceu em Malta (Vila do Conde) em 1915. Licenciou-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1938, com uma dissertação sobre Friedrich Nietzsche. Frequentou a Universidade de Iena como bolseiro da «Alexander von Humboldt-Stiftung», e foi leitor de Português na Universidade Hanseática de Hamburgo. Publicou várias traduções de autores alemães e ingleses e obras de carácter didáctico. Presentemente desempenha o cargo de professor metodólogo do Liceu Normal de D. Manuel II.

Edições da FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Manuais Universitários

58 volumes publicados

Próximas publicações:

Medicina Preventiva e Saúde Pública, II volume — Sartwell.
Introdução à Psicologia — H. Kendler.
O Desenvolvimento da Lógica — W. e M. Kneale.

Textos Clássicos

4 volumes publicados

Próxima publicação:

Textos Fundamentais da Física Moderna — I volume: Princípio da Relatividade — Lorenz, Einstein e Minkowski.

Cultura Portuguesa

2 volumes publicados

Próxima publicação:

Obra completa de Delfim Santos — I volume.

capa de Sebastião Rodrigues

WILLIAM K. WIMSATT, JR. e CLEANTH BROOKS

CRÍTICA LITERÁRIA

Breve História

Prefácio de
EDUARDO LOURENÇO

Tradução de
IVETTE CENTENO
e
ARMANDO DE MORAIS

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN | LISBOA

Tradução directa
do original inglês publicado
nos Estados Unidos da América, em 1957, por
ALFRED A. KNOPF, INC.,
sob o título:
LITERARY CRITICISM: A Short History,
de WILLIAM K. WIMSATT, JR. e CLEANTH BROOKS.

Reservados todos os direitos de acordo com a lei

Edição da
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Av. de Berna | Lisboa

PREFÁCIO

DA METAMORFOSE DA CRÍTICA
OU
O CREPÚSCULO DO HUMANISMO

Uma certa espécie de perfeição só parece harmonizar-se com a aurora e o crepúsculo. A «pequena» ou «breve» História da Crítica que o programa universitário da Fundação Gulbenkian reteve, com excelente critério, participa da perfeição crepuscular. O que nela magistralmente se explora, a própria respiração classicizante que a subleva, trazem a marca da cultura humanística da mais alta e segura tradição. Há qualquer coisa de apaixonante nesta admirável serenidade da reflexão crítica sobre a Crítica quando ao mesmo tempo se pode ler nela, como nós lemos, menos a promessa de uma nova visão que uma imagem superiormente polida de uma aventura terminada.

Desde a data do aparecimento desta síntese, admirável pela informação de primeira água, pela vontade de imparcialidade e pela vastidão de horizontes que abrange — toda a história da Crítica do Ocidente — operou-se, no domínio próprio que ela toca, uma autêntica revolução copernicana. A proximidade pode iludir-nos, e, segundo o pendor historicista imanente a esse Humanismo cujo crepúsculo se torna visível, não se deixará de nos apontar outras épocas que se imaginaram viver sob o signo da ruptura. Nós cremos — e há muito — que efectivamente uma ruptura sobreveio na consideração da realidade literária, ruptura que mais não faz do que consagrar, num campo particular — mas significativo como nenhum outro — o fim do Humanismo. Mas deste «fim» nós podemos — e devemos — pensar, como Aristóteles o escreveu acerca daquele conhecimento que outros chamariam Metafísica, que é um «fim» que não acabará jamais de findar.

A obra que hoje se apresenta ao público português e que merece como poucas o subtítulo que ostenta — história — *pertence e ilustra com rara felicidade as virtudes da «literary scholarship» das grandes universidades norte-americanas. O segredo dessa tradição é o de uma mistura, muito anglo-saxónica, de uma perfeita erudição e de um tom tanto quanto possível isento de pedantismo. O que não exclui a apropriação pessoal dos temas, mesmo em domínios já muitas vezes explorados. É esta delicada osmose entre um certo «neutralismo», típico do discurso universitário que se respeita, e a liberdade de enfoque e de julgamento, que confere um sabor particular a obras como esta e as tornam pedagògicamente excitantes. São ao*

mesmo tempo um repositório de informação da mais alta qualidade e obra de autênticos autores.

No caso especial desta breve História da Crítica Literária, não temos que nos surpreender. Os seus autores são figuras destacadas do «New Criticism» norte-americano e homens com experiência pessoal da criação literária, em particular Cleanth Brooks. Salvo de um ou outro crítico português (em especial Palla e Carmo, Mourão-Ferreira, Aguiar e Silva) o importante movimento intitulado «The New Criticism» é pouco conhecido entre nós. A designação procede do conjunto de ensaios publicados, sob essa rubrica, em 1941, por John Crowe Ransom. Mas em breve se tornou célebre e colectiva, englobando, além de Ransom, alguns dos mais lúcidos críticos modernos dos Estados Unidos, entre eles, Robert Penn Warren, Allen Tate e, justamente, Cleanth Brooks e Wimsatt. O espírito desse movimento crítico, ideològicamente conservador e mesmo «sudista», com a ressonância própria do termo, representou uma séria impugnação das formas da crítica literária eivadas de excessivo historicismo ou de sociologismo ingénuo, então em voga nos Estados Unidos, sem falar da alta tradição impressionista de Sainte-Beuve. A contestação da Crítica como «história» ou «sociologia» literárias (entre elas a marxista ou marxizante) é apenas o aspecto polémico do «New Criticism». A sua característica original é a da reabilitação da Retórica, quer dizer, a análise aprofundada dos «meios» que instituem uma dada forma literária (em particular «o poema») como obra eficaz e plenamente estruturada. Pode pois creditar-se o «New Criticism» de uma Nova Retórica mais complexa e mais bem armada tècnicamente que a disciplina tradicional a que Aristóteles havia conferido carácter «científico». Nova Retórica que é, simultâneamente, e mesmo por essência, uma Nova Poética.

Uma tal tentativa deve inserir-se no movimento de contestação literária e crítica do Romantismo, hostil por definição à ideia de uma possível codificação dos processos e instrumentos do génio «criador». No mundo anglo-saxónico, essa reacção «classicizante» encontrou nas reflexões críticas de Ezra Pound e nas de T. S. Eliot (estas últimas bem conhecidas entre nós através das referências múltiplas de Casais Monteiro e Jorge de

Sena) a sua expressão mais combativa. Pode dizer-se que toda a moderna crítica literária norte-americana procede de ambos. Data de 1919 o famoso ensaio de T. S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, *com a não menos famosa ideia do poeta — em sentido largo — como* construtor, *organizador de complexo material, e não como* inspirado, *pura expressão de emoções directas. É a ideia da* impessoalidade *essencial da criação literária, implicada aliás em toda a reflexão crítica de Paul Valéry e, acrescente-se, com não menor lucidez e coerência, em toda a poesia e «poética» de Fernando Pessoa. Desta visão do acto poético tinha de resultar, naturalmente, uma nova hermenêutica. Essa visão mesma era já o exemplo de uma nova atitude crítica e o primeiro passo para a reabilitação das antigas disciplinas, em especial da Retórica. A teoria desta nova hermenêutica antiexpressionista — e por isso mesmo anti-realística — encontrará no autor de* Meaning of Meaning, *J. A. Richards, poeta, linguista, psicólogo, a sua primeira tradução importante no mundo anglo-saxónico. De positivo comporta a sua teoria, a afirmação — que devia parecer óbvia — do carácter* irónico *do acto literário, da intrínseca* distância *(em relação à realidade), que o constitui. Mas escapou-lhe a mais íntima ambiguidade e o equívoco registo da palavra* poética, *como justamente o sublinhou Peter Brooks. Desse «polissemismo» intrínseco fará William Empson, em* Seven Types of Ambiguity, *uma brilhante aplicação.*

É impossível dissociar a história da crítica norte-americana da inglesa. De resto a troca oposta de nacionalidades de Eliot e Auden como que materializa essa simbiose. O «New Criticism» de Ransom filia-se em Richards, embora criticando a sua atitude em relação à essência mesma da palavra poética. Richards releva de certa filosofia empirista, reforçada pelo neopositivismo. A essência da poesia encontrar-se-ia, ou antes, resultaria da capacidade de uma certa forma verbal para despertar nos leitores uma reacção harmoniosa, o que, bem vistas as coisas, torna impossível toda a crítica. Segundo Ransom, é no próprio poema (e não no seu «leitor» ou nas sensações e reacções mentais dele, difíceis de analisar) que deve centrar-se a análise crítica. É esta autonomia *de uma forma verbal que distingue a atitude crítica do «New Criticism». Não é difícil ver como se*

encontra próxima de uma crítica de orientação fenomenológica. A diferença consiste apenas no relevo atribuído por Ransom à particularidade concreta *do poema, ao material, à imprevista disposição da forma verbal, o que na análise do poema impede que nos atenhamos à sua estrutura, ao seu sentido global. Reivindicando a autonomia do poema, Ransom continuou a preocupar-se com o seu significado ontológico, mas em vez de o enviar para o domínio da reacção harmoniosa que pode provocar, como em Richards, vê nele «o conhecimento directo, imediato da natureza no seu detalhe concreto» (Peter Brooks).*

A teoria do iniciador do «New Criticism» deixava subsistir um dualismo e um equívoco crítico, postulando o poema como conhecimento de outra coisa, e não puro objecto, *com sua interna e total coerência, em relação ao qual a ideia mesmo de* paráfrase *é impossível. É na defesa desta concepção que se ilustrarão os dois autores da nossa* Breve História da Crítica, *Cleanth Brooks e William Wimsatt. O poema não consente verdadeira* explicação, *mas tão-só* explicitação. *À crítica compete, segundo a fórmula de Kenneth Burke, citada por Brooks, «descobrir as estratégias» do poema, os seus meios de organização e persuasão. Como Allen Tate, Cleanth Brooks e William Wimsatt opõem-se a toda a Crítica que recorre a valores pragmáticos e recusam todos os «apriori» ideológicos, históricos, sociológicos, assim como o psicologismo e a sua eterna tentativa de assimilar o poema à «psique» do seu autor. O poema é antes de tudo* um texto *e uma* textura, *que em sentido rigoroso não tem* exterior *ao qual reenvia. O poema é, literalmente falando, «um mundo», ou antes* um outro mundo *de que é necessário, sem sair dele, «narrar o esplendor e a glória». Todavia, esta totalização da palavra* poética *sobre si mesma comporta uma abertura, ou melhor, é o resultado do combate do poeta com a poesia do seu tempo enquanto Retórica. É o profundo conhecimento desta, quer dizer, o estado e o estádio histórico da imaginação* poética *de uma época que mais do que tudo permite a penetração e a interna apropriação cognitiva do poema. Esta inscrição do acto poético no já estruturado campo que é o dos «lugares-comuns» poéticos de uma época salva a concepção de Wimsatt do puro solipsismo hermenêutico, mas não responde à dificuldade maior da referência «ao mundo» que*

no texto poético fatalmente se encontra inclusa. Mesmo se essa função é assumida pela «ironia» à qual Wimsatt como Cleanth Brooks reservam o mesmo papel capital que Richards, o movimento interno que ela determina, a oscilação permanente entre a palavra poética *tomada como «relação imediata ao real» e a mesma palavra «irònicamente» transfigurada, testemunham sempre do desenraizável vaivém entre a consciência e a realidade. A hipóstase do poema, tal como Brooks e Wimsatt a encaram, responde à profunda necessidade de apreender e compreender essa específica «realidade» que o poema é, recusando as tentações redutoras da crítica tradicional. Mas em seu lugar instaura temíveis dificuldades de outra ordem e escapa dificilmente à tentação do Formalismo. A questão do «conhecimento poético», e por conseguinte de* toda *a Crítica — antiga e moderna — inseparável da questão «crucial» de todo o conhecimento, a das relações entre o Sujeito e o Objecto, devolve-nos sem ambages para as paragens da «filosofia primeira». Mas o que há de específico no poema é que ele obriga a reconsiderar a clássica dicotomia dessas relações, como se o poema e o núcleo metafórico que o constitui fossem, de incompreensível maneira, a* solução *da aporia. Assim aparece, sem surpresa, uma espécie de mitificação do poema, lugar da* conciliação ou reconciliação *da realidade humana dividida e indirectamente uma mitificação do exercício crítico através do qual se oficia esse poder teofânico do acto poético. A tentação formalista que parecia inerente à defesa e* autonomia *do poema, revela-se afinal como decidida atitude idealista e, finalmente, mau grado a tradição de* impessoalidade, *herdada de Eliot, um avatar — porventura o último — do Humanismo enquanto Crítica.*

É de algum modo a suma da Crítica Humanista que os autores-críticos Wimsatt e Brooks aqui nos apresentam. Com compreensível modéstia não se fizeram historiadores de si mesmos, mas a sua própria visão estrutura, como é natural, o vasto panorama das teorias literárias dos outros. O mais distraído leitor não deixará de notar que nesta Breve História *a reflexão crítica de origem anglo-saxónica ocupa um lugar de relevo. Nada mais natural e as simples mas fortes contingências da informação cultural imporiam já esse predomínio. Por isso mesmo, mais apreciável se torna a extensa figu-*

ração dos principais teóricos da arte literária, através dos tempos e países diversos, embora com lacunas surpreendentes. Da península ibérica, sempre parente pobre nestes domínios, podíamos estranhar a ausência de um Lopez Pinciano, de um Leão Hebreu, ou de Dâmaso Alonso entre os modernos. Mas talvez o que mais suscitará reparos seja a pouca atenção prestada à moderna crítica alemã ou de expressão alemã, em especial à crítica de origem fenomenológica. Leo Spitzer comparece numa nota, e inútil buscar nomes tão consideráveis como os de Wolfgang Kayser, Roman Ingarden, Emil Staiger ou Johannes Pfeiffer. Esta ausência ou deliberada ocultação — que se podia prever, pois nem Dilthey nem Heidegger são mencionados — deve-se, porventura, a uma incompatibilidade de visão crítica. A Literatura como «Lebensdentung», segundo a grande tradição diltheyana, não oferece grande interesse aos técnicos do «New Criticism». O mesmo motivo explicará talvez que críticos como Brandes ou Bielinski não sejam referidos. Mas como compreender a ausência de um Chlovsky e de um Roman Jakobson?

A representação da crítica francesa moderna, à parte Valéry, não é brilhante. Isto poderá parecer inexplicável quando se conhecem as afinidades entre a temática do «New Criticism» e a mais recente crítica literária francesa. Mas o facto é simples: à data da publicação desta Breve História *a mais conhecida crítica literária em França pouco interesse podia representar para um norte-americano. Decerto, existiam já as importantes — embora bem pouco «formalistas» — reflexões de Sartre, e igualmente a crítica originalíssima de um Bachelard, a hipercrítica de Blanchot, parte da obra de Georges Poulet e podia quase prever-se a chegada traumatizante do estruturalismo crítico, de que o jovem Barthes levantará em breve a carta topográfica. Todavia, esta futura* Nova Crítica *encontra-se pràticamente em estado latente e sem verdadeira repercussão — se exceptuamos Sartre — por alturas do ano decisivo de 1957 em que esta História foi publicada. E chamamos-lhe decisivo porque é já o ano de uma nova era literária, ao mesmo tempo «criadora» e crítica que entretanto, em 1956, havia encontrado o seu epíteto justo:* a era da suspeita.

O célebre livro de Nathalie Sarraute designa com propriedade a essência do novo acto literário como desconfiança incurável de si mesmo e assinala a mudança do estatuto multissecular da própria Literatura. É capital compreender que a «suspeita» não nasceu nos arraiais da Crítica, mas no santo dos santos da criação, no espírito dos autores. A bem dizer uma «suspeita» implícita ou latente esteve sempre instalada no coração dos autênticos criadores. Mas nascia sobretudo do «exterior» e marcava como que em sombra a consciência dos limites da nomeação glorificante ou denunciante da Realidade. A novidade da «suspeita» moderna é que ela visa a possibilidade dessa nomeação através da qual recriávamos o mundo. Sombra da Literatura, a Crítica não podia ficar ao abrigo dessa «suspeita» inscrita no acto poético em geral. Só podia ser o lugar da tematização orgânica e organizada dessa universal suspeição. Toda a crítica tradicional — em suma, a crítica humanística — repousava sobre a ideia de que a Literatura era. *Conhecer e detalhar esse «ser» era o seu natural ofício. De uma maneira mais ou menos explícita, a crítica humanista implicava também a questão: «o que* é *a Literatura?». Mas tudo se passa como se o acento se tivesse deslocado: «Literatura é o quê?». É a semelhante perplexidade que responde uma Nova Crítica, cujo estudo não podia ser ainda objecto desta nossa* Breve História. *E apesar do sem-número de analogias que religam esta «Nova Crítica» ao «New Criticism» de que os autores da Breve História são figuras marcantes o que prevalece é o sentimento de uma autêntica mudança de frente, de uma* ruptura, *como começámos por escrever. É essa ruptura que guia todas as nossas considerações.*

Decerto, a própria existência da Crítica, sob a sua forma tradicional, era já a prova da fiabilidade extrema da estranha realidade que é a obra literária. Todavia, essa mesma crítica não fazia mais que elevar à segunda potência a crença na divindade *da Literatura. Mesmo o Marxismo, tão pouco disposto a admitir ídolos (excepto os que ele mesmo fabrica...) só salvou de um mundo condenado à ilusão a consciência da ilusão desse mundo tal como a arte em geral, e em particular a Literatura, a configuram. Não-humanista em tudo, coveiro da Religião e da Filosofia, o fino conhecedor de Homero e Shakespeare que era Marx teve piedade de Helena e de Hamlet*

e, como Eneias, salvou do fogo da Tróia burguesa o sorriso que desencadeou guerras, a Beleza. Sob uma forma comovente pela ingenuidade — e acaso sábia — é ainda esta Beleza que a actual sociedade soviética continua a encarar com fervor, enquanto que o Ocidente, paradoxalmente, dilacera com energia este último vestido, como se não pudesse ter repouso antes de cobrir a deusa Atena que extasiava Renan, das flores nocturnas de Perséfora. Assim a arte se converteu em anti-arte e não-arte e toda a literatura e teatro que se respeitam em não-literatura e não-teatro. É nesta luz última *que a reflexão sempre inquieta que designamos de Crítica encontrou os seus conceitos — se é lícito exprimir-se assim — e, em todo o caso, os seus meios. De algum modo também ela se volveu anti-Crítica, renunciando às tentações, mas igualmente às facilidades, que eram as suas quando o estatuto literário era incontestável.*

Num certo sentido iludir-nos-íamos imaginando que tudo isto é radicalmente novo e que este apocalipse humanista é, ao mesmo tempo, o fim da Literatura e da sombra que lhe nasce aos pés, a Crítica. O que é realmente novo é o facto de que a Literatura sabe, enfim, *que é* mortal *e na aceitação ou na revolta contra esta auto-revelação busca as forças da sua transfiguração. O que é realmente novo é que a Crítica se sabe exercício no interior desse saber mortal e a esse título se conhece como duplamente mortal. Mas como sempre, e com a astúcia de todas as sobrevivências, a Crítica procede de maneira que a* sua doença mortal *se converta numa espécie de eternidade. Essa saída, essa eternidade precária, mas tranquilizante, é a da Linguagem mesma, cuja estruturação e complexidade detêm daqui em diante o segredo que a crítica literária clássica procurava ao lado, a começar no próprio autor, para sempre desaparecido. Que a Literatura seja ou não ilusória, sublimação ou reflexo, importa menos à* Nova Crítica *que o facto de ser* indubitàvelmente *Linguagem. Que o mundo se prenda nas suas malhas ou que essas malhas constituam um desenho cujas relações com o mundo são aleatórias ou «imaginárias», importa menos para o estatuto da Crítica não-humanista do que «o ser linguagem» e, por consequência, realidade susceptível de tratamento científico. A* Nova Crítica *é serva, radiante e submissa, da Linguística. O* texto *não apela tanto para uma*

Retórica, mesmo renovada, como é o caso do «New Criticism», como para a simples destruturação segundo o código linguístico de que releva. Nascida de uma intensa má consciência — relativa ao acto da escrita e ao acto de compreensão — a Nova Crítica, *abandonando as antigas questões de «metafísica» literária, acabou por encontrar o sossego insólito e imprevisto que a «velha» julgou achar na erudição, na psicologia, na sociologia, na antropologia.*

Esta inscrição da realidade literária na realidade linguística assegura à Crítica um estatuto científico, operatório, que a compreensão tradicional, mormente a de tradição romântica, não facilitava. A questão é a de saber se essa nova espécie de «redução», sumamente esclarecedora, da realidade literária à textualidade, *e desta à* estruturalidade, *torna, enfim, a Literatura transparente a si mesma ou se a não dissolve tomando como substancial (o texto) o que só o é pelo investimento de algo não-textual. É bem possível que os Jakobson, os Todorov, os Barthes esqueçam simplesmente uma pequena coisa, sob o pretexto de que antes deles ninguém a havia visto correctamente ... Com efeito, os novos ateus do facto literário parecem esquecer que a reversão da* realidade literária *na Linguística, sob o pretexto óbvio de que a Literatura é,* antes de tudo, *fenómeno linguístico, falha por princípio essa realidade que não tem* sentido algum *fora desse investimento* valorativo *de difícil ou impossível justificação através do qual subtraímos* uma certa realidade linguística *(e não toda a realidade linguística) à sua função puramente comunicante. Ora o que constitui essa irrupção do* valor *não parece depender de maneira formalmente inteligível de uma particular estruturação verbal de que seja fácil desarticular os elementos e fornecer a chave, mas da apreensão de* uma palavra ao mesmo tempo finita e total *cuja presença destrói a «insignificância», a monotonia da cadeia verbal «não-literária». A «essência» desta última é, por assim dizer, a sua abertura total, o facto de que não tem começo nem fim, o que noutro sentido a define como «chata», plana, perfeitamente adequada à sua função de dizer só o que realmente diz. É esta cadeia que pode (talvez) sem resíduo traduzir-se e compreender-se em termos de pura Linguística. Mas tudo parece indicar que a Literatura começa exactamente onde ela acaba. Será neces-*

sário um dia, e em oposição à omnipotência da moda actual que faz do Homem uma espécie de teofania (ou antes atheofania) da Linguagem, inverter a fórmula e regressar a concepções mais clássicas e sem dúvida mais verdadeiras: a Linguagem é o Homem esforçando-se por se *falar e não uma Palavra falante hipostasiada de que o Homem seria menos o mediador que o eco sempre atrasado e fracassado.*

Sejam quais forem as objecções ou inquietudes suscitadas pela Crítica não-humanista, a verdade é que sob o efeito combinado da autocontestação ao nível da «criação» e do radical questionamento da antiga prática crítica, a clássica boa consciência do estatuto da Literatura não é mais possível. A Literatura — e em particular a «moderna» que como tal se concebeu — sempre se representou com excessiva facilidade como o lugar *em que a intrínseca mortalidade-do-homem se concedia um prazo, e, até, uma eternidade. Era inevitável desde o momento em que os altares haviam sido desertados. Esta «divina» certeza tinha que subsistir com dificuldade num mundo que vive suspenso, noite e dia, a uma luz de morte que é igualmente a da indiferença. Neste contexto a Literatura tornou-se menos um alimento perecível e em vias de agonizar que um alimento de indiferença universal, obrigada para se sentir viva a contorsões e poses inauditas. Não é, pois, por acaso que a Crítica — árvore cinzenta — cresce à sombra da antiga rainha ferida de morte. Se a crítica actual vive um momento de euforia isso significa que estamos trabalhando sobre o cadáver da criação. A mais sublime crítica não pode ser já mais que a glosa do apodrecimento estonteante da sua antiga senhora.*

Esta situação é (e em parte o foi sempre) natural. O essencial é não se enganar de porta e consumir tanta subtileza hermenêutica e linguística como se ela fosse um duplo da criação e esta última, por seu turno, uma realidade ao abrigo do tempo e da morte. Se a Crítica pretende outra coisa que a existência de chacal (nobre), que é a sua quando devora a criação imaginando dissolvê-la sem resíduo, só a alcançará sabendo-se eco, vida em segundo grau da «verdadeira» vida, a que existe na obra ou não existe, mas em nenhuma outra parte. Se a «antiga» Crítica tinha o defeito de ser cega e de tomar por um deus o que era apenas finitude humana sublimada,

uma parte da crítica actual é vazia pois toma como objecto a ausência de Literatura ou uma textualidade mais ou menos indiferente a ela. Em confronto com ela pode não ser apenas exercício nostálgico o magistral passeio através da sua antiga história que Brooks e Wimsatt aqui nos proporcionam. É mesmo possível que um dia se prefira de novo a «ilusão humanística» que garantia um «sentido» à Literatura, ao crepúsculo em que agora entrámos, levando na mão a antorcha de uma Crítica capaz de devorar o que toca mas não de nos conceder aquela luz, inquieta, e mortal que só a obra irradia.

É possível que o que nós chamamos ainda «Literatura» e o suporte material dela, o Livro, se tornem uma expressão esgotada dos homens. Isso significará então, ou que regressámos a uma nova barbárie ou que nos convertemos em criação permanente de nós mesmos não sentindo por isso a necessidade de dar forma à distância que hoje e desde tempos imemoriais nos separa do mundo e de nós próprios. Por enquanto, as realidades que chamamos ainda Homero, Cervantes, Lao-tsé, Flaubert ou Proust existem *no espaço ambíguo e ameaçado que se tornou o nosso espaço cultural. A sua realidade mortal ou imortal converte-se na nossa própria realidade quando os lemos, ou melhor, é a leitura mesma que instaura a troca da nossa palavra e da palavra inscrita neles convertendo-nos assim, queiramo-lo ou não, nesse* crítico *que pior ou melhor nenhum leitor pode deixar de ser. O mundo da Literatura é como o céu estrelado ou uma floresta inextricável. O Crítico é aquele astrónomo ou homem da floresta que conhece melhor que outros o desenho celeste e distingue as árvores de vida na floresta milenária das obras.*

Nice, 4 de Junho de 1970.

EDUARDO LOURENÇO

A

RENÉ WELLEK

INTRODUÇÃO *

Não é provável que uma pessoa imbuída mesmo de qualquer leve preconceito contra o género de história versado neste livro possa mudar de opinião após a leitura de uma introdução apologética. Não obstante, é legítima uma exposição preliminar dos objectivos a atingir, até porque tal facto pode contribuir para uma maior receptividade na leitura. O primeiro princípio, em que desejaríamos insistir, é o da continuidade e inteligibilidade na história dos problemas literários. Platão está relacionado com Croce e Freud, e vice-versa. Estes três teorizadores ocupam-se de uma realidade comum, e, consequentemente, ligam-se uns aos outros por intermédio dessa realidade, concordando ou discordando. Os problemas literários surgem, não precisamente porque a história os origina, mas porque a literatura é uma coisa com determinadas características e determinadas relações com o resto da experiência humana. Na verdade, línguas e culturas, épocas e lugares diferem grandemente. Será bom que o historiador da literatura mantenha sempre certo cepticismo relativamente à perfeição com que julgue penetrar no segredo dos seus documentos. Mas terá também de se haver com o perigo oposto de ser demasiadamente céptico. Há técnicas de prudência e neutralidade que colocam o historiador, de certo modo, na posição do estudante que, sentindo num exame certas dificuldades com um texto latino ou alemão, se satisfaz com uma tradução desprovida de sentido como se não estivesse convencido de que a língua estrangeira possa fazer sentido. A nossa opinião acerca do modo como escrever uma história das ideias literárias é precisamente a antítese dessa atitude. A história há-de ser uma interpretação, em parte até mesmo uma tradução. Em parte mesmo será elaborada a partir de conjecturas razoáveis. O mínimo que dela poderemos esperar é que faça sentido.

E isto liga-se de perto a uma segunda das nossas ideias principais sobre o método a adoptar: a de que dificilmente poderá evitar-se que uma história das ideias literárias seja escrita de determinado ponto de vista. Parece-nos

* A tradução dos primeiros dezanove capítulos da obra esteve a cargo do Dr. Armando de Morais; os restantes são da responsabilidade da Dr.ª Ivette Centeno.

que, em plano estritamente neutral, não pode haver, de facto, nenhuma história de ideias literárias, nem, sob esse aspecto, nenhuma história directa da literatura. Pelo menos, nenhuma história que forme um todo. Este livro, segundo cremos e esperamos, não só deriva de determinado ponto de vista, como também o ilustra e para ele contribui. É a história de determinada maneira de pensar acerca de certos valores, e por consequência não poderia ter sido escrito de um ponto de vista relativista ou indiferente, ou ainda sem um plano estabelecido. Contém muito louvor e muita censura, implícita e explìcitamente. Sob certos aspectos, poderíamos até considerá-lo como provocando polémica ou discussão. Não obstante, afirmamos, é uma verdadeira história. Poder-se-lhe-ia dar o nome de História Crítica da Crítica Literária Ocidental.

O leitor compreenderá agora, fàcilmente, outra ideia nossa: a de que, numa história deste género, a ideia *crítica tem prioridade sobre tudo o mais. A presente «breve» história não tem como objectivo o reunir um grande caudal de informação (embora nela se encontre, cremos, o género e quantidade de informação que, de facto, interessa). Não procurámos nem o enciclopedismo nem a extensão enorme de um Saintsbury, mas sim uma série de temas centrais concentrados precisamente em ideias. Em alguns capítulos, especialmente os relacionados com a época neoclássica, a discussão segue directamente ao longo de linhas temáticas. Outros, particularmente os relacionados com a Antiguidade Clássica, desenvolvem-se em torno de certas figuras notáveis — Platão, Aristóteles ou Longino. Contudo, mesmo nestes capítulos é a ideia, e não o homem, que é determinante. Daí, o não havermos tentado nenhuma notícia completa de qualquer filósofo ou figura literária, e muito menos qualquer estudo completo de discípulos ou outras figuras menores. Servimo-nos das pequenas figuras, e mesmo das grandes figuras, enquanto interessavam à nossa narrativa. Daí, também, o nosso diminuto interesse em mostrar a consistência dos nossos grandes teorizadores literários, e o não nos sentirmos consternados com as suas frequentes inconsistências. Onde, aqui e ali, chamámos a atenção para elas (como, por exemplo, naquilo que Addison escreve sobre*

a imaginação ou Arnold sobre a grandeza clássica e os «critérios», fizemo-lo não tanto contra o autor mas contra um conjunto de ideias, às quais muitas vezes se tem atribuído mais coerência que aquela que, na realidade, possuem. Ou então fizemo-lo ùnicamente para tirar partido da vantagem expositiva do contraste. De um modo geral, como particularmente com Platão no primeiro capítulo, preferimos a ideia em toda a sua pujança, e não tentámos harmonizar contradições de menor monta, reais ou aparentes, sempre existentes em todos os autores prolíficos. Quando as ideias principais de um autor foram niveladas ou como que calculadas em média, com todas as variações marginais, o resultado não é uma história com partes, contornos, realces e pontos culminantes, mas sim um nível morto de neutralidade, uma espécie de boneca de cera derretida. E isto aplica-se, com igual força, a temas e a épocas da história das ideias. A escrupulosidade estatística no estudo das «ideias» tende, sem dúvida, a vir dar apenas como que numa mancha ou borrão, uma verdade que nunca foi revelada mais claramente que por um distinto erudito americano já falecido, ao recomendar uma história minuciosa:

> Uma das provas mais seguras de que um indivíduo ou uma época foram bem compreendidos é constituída pelo facto de desaparecerem os contornos vivos e se modificarem as tonalidades fortes de luz e sombra, esvaindo-se assim as características de singularidade e isolamento; o indivíduo é visto como assemelhando-se mais aos outros indivíduos, e a época a outras épocas [1].

Os autores presentes, embora conscientes da continuidade e da real comunidade da experiência humana através dos tempos [2], *têm também plena consciência das diferenças existentes — níveis, depressões e eminên-*

---

[1] R. D. Havens, «Changing Taste in the Eighteenth Century», *PMLA*, XLIV, (Junho, 1929), 534-5.

[2] Poderão encontrar-se algumas variações sobre o tema do «universal», relevantes talvez para o paradoxo presente, nas últimas páginas do cap. XV.

cias —, da diferença entre a Inglaterra isabelina e a Roma augustana, entre Chaucer e Pope, entre Pope e Blackmore, Dryden e Rymer.

Os exemplos que acabámos de apresentar levam-nos a aludir a outra noção metodológica, que não se encontra, talvez, necessária e imediatamente implícita naquilo que temos estado a dizer. Somos forçados, por fim, a confessar aquilo que alguns dos nossos amigos mais severamente idealistas poderão considerar como um princípio de nítida impureza no nosso método. Este livro não é uma história geral da Estética (muito embora nos tenhamos aventurado a algumas limitadas incursões nos domínios da Estética). Por outro lado, também não é uma história de termos técnicos ou técnicas literárias, de prosódia ou gramática. Contudo, se tivéssemos sido obrigados a optar entre uma orientação mais vincadamente estética e outra mais gramatical, seria esta última (no pleno sentido clássico do termo «gramatical») que teríamos escolhido. Isto é, escrevemos uma história das ideias sobre a arte da palavra e sobre a sua elucidação e crítica. O objectivo último das nossas considerações, embora visto a certa distância através dos olhos do crítico e do teórico da crítica, foi a poesia ou a literatura. Os homens de letras têm escrito muita crítica e teoria literária, e da melhor. Com grande frequência, quer conscientemente quer não, expuseram as suas teorias como comentário às suas melhores produções poéticas, e às espécies *de poesia que lhes eram mais queridas. Além disso, a teoria tem também sido exposta e exemplificada pelos poemas, e, sem a menor sombra de dúvida, poesia e teoria têm-se interpretado de vários modos. Mostrar que a história da teoria literária nada mais tem sido que uma série de explanações temporárias, orientadas no sentido das modas poéticas do momento, e que, nestas condições, o termo «poesia» desfruta atrás de si duma longa tradição como expressão equívoca — eis o triunfo final do investigador orientado num sentido neutral e pluralístico. Não foi esta — escusado será dizê-lo — a nossa aspiração. Por outro lado, evidenciar que, através de toda a ambígua teia e jogo dialéctico das sucessivas situações concretas que constituem a história dos poemas e da teoria, subsiste uma verdade permanente que é possível discernir-se e historiar-se — eis um objectivo suficientemente*

apropriado para o historiador que crê possuir, de facto, como objecto das suas investigações, um assunto coerente, real e inequívoco. Para o filósofo, terá vantagens contar a história pura, como série de evoluções de ideias, impulsionadas por uma causa dentro de si mesmas, ou como modelos de oposições ou resoluções abstractamente significantes. Mas para o estudioso da literatura, terá também algumas vantagens narrá-la de modo mais ou menos impuro, trazendo à baila as cores do meio literário e permitindo que episódios críticos tomem forma fora desse meio. Em meia dúzia de frases do Epílogo *com que este livro se encerra, tentámos esboçar uma opinião de como as várias concepções dos géneros literários dominantes nas diferentes épocas — dramático, epistolar, heróico, burlesco e lírico — revelarão, se forem convenientemente estudadas, não a evolução de tantas opiniões diversas no sentido da multiplicidade e caos, mas antes outras tantas penetrações complementares numa perene verdade humana, profundamente arreigada, que é o princípio poético.*

Como os títulos dos capítulos sugerem, o livro abrange o classicismo grego e romano, a crítica renascentista, augustana, romântica e vitoriana, e ainda a crítica do séc. xx quer inglesa quer americana. Além disso, há digressões, intercapítulos ou secções de capítulos sobre a Idade Média ou sobre os principais episódios da moderna crítica italiana, francesa, alemã e russa. O livro procura seguir as linhas principais do património crítico, e depois penetrar na história em direcção à arena do mundo moderno de expressão inglesa.

A história de qualquer assunto tem de começar em qualquer parte, e isto é uma verdade que causa talvez alguns embaraços. O ponto onde há-de começar será determinado não só pela possibilidade de utilização de certos documentos, mas também pelas ideias do autor sobre a verdadeira natureza do assunto. A presente história poder-se-ia ter alargado mais, no seu início, com certos protovislumbres da consciência crítica literária na tradição ocidental: — invocações das musas pelos primitivos poetas gregos Homero e Hesíodo e afirmações com objectivos didácticos ou encantatórios,

frases de certo alcance e pertinência em relação à arte e ao génio ou ao destino do homem, desde os primitivos poetas líricos, desde os legisladores, poetas dramáticos e filósofos pré-socráticos. A história, tal como se inicia no nosso primeiro capítulo, penetra imediatamente, após breves palavras preliminares, no Íon *de Platão. Temos nele o mais antigo documento ocidental que incide, deliberada, formal e exclusivamente, sobre questões gerais de crítica literária. Além disso, este diálogo platónico trata da crítica literária de uma maneira que os escritores actuais consideram correcta, isto é, formulando uma pergunta difícil acerca do género de conhecimento que a crítica de um poema, ou o próprio poema, podem exigir. Que diz um poema que valha a pena ouvir? Que diz a crítica? Toda a teoria e crítica literária, desde Platão até à actualidade, tem sido preenchida, de facto, com versões mais ou menos perspicazes daquelas perguntas e com respostas mais ou menos exactas e expressivas. O* Íon *de Platão é uma investigação consumada, radicalmente ingénua, da natureza da composição poética considerada como um compartimento do significado e capacidade verbal. Tem também, para o historiador, a vantagem de ser diálogo, isto é, a sua argumentação não é formulada de modo esquemático e puro, mas sob forma dramática. Há dois interlocutores e pelo menos dois pontos de vista. O historiador das ideias críticas, que busca, tentativamente mas com seriedade, ocupar-se dessas ideias, dificilmente poderia encontrar terreno mais propício para iniciar o seu trabalho.*

Os excertos suplementares que aparecem após a maioria dos capítulos destinam-se a fornecer, em parte, uma dimensão histórica e teórica que não poderia ser dada convenientemente na parte narrativa, e em parte também ilustrações ou problemas (alguns deles um tanto cómicos), para que o leitor pensante se possa dar ao prazer de os relacionar com os temas da parte narrativa. Estes excertos podem ainda encontrar-se, entre si, numa relação de harmonia ou de oposição, ou ainda em relações variadas com o conteúdo dos capítulos.

As citações do grego e do latim, bem como ainda de línguas estrangeiras modernas, são feitas, na sua maioria, de acordo com traduções já existentes de reconhecido mérito. Mas por vezes, e devido a uma ou outra razão, os autores tentaram as suas próprias traduções, talvez um pouco livres. Na sua maior parte, elas aparecem sem qualquer indicação [1].

Este livro talvez nunca tivesse sido iniciado se não fosse a sugestão que dois amigos, George W. Stewart e John Nerber, há anos fizeram aos autores. Desejamos deixar aqui registada a nossa dívida e exprimir a nossa gratidão.

Toda a obra foi escrita sob o signo de uma íntima colaboração, não só no plano geral, como também na execução de cada parte. Os autores leram e criticaram mùtuamente, com grande minúcia e frequência, o trabalho que haviam empreendido. A responsabilidade substancial pelos capítulos deve, contudo, ser dividida do seguinte modo: capítulos I-XXIV e XXXII W. K. Wimsatt, Jr.: capítulos XXV-XXXI Cleanth Brooks.

A parte da autoria de W. K. Wimsatt, Jr. deve muito a um seminário sobre Teorias de Poesia, inaugurado há muitos anos em Yale por Albert S. Cook, e posteriormente orientado por F. A. Pottle e T. W. Copeland. A estes iniciadores, e especialmente a F. A. Pottle e aos estudantes que frequentaram o curso a partir de 1942, e àqueles que tomaram parte num outro curso paralelo sobre Introdução à Crítica, manifesta o autor o seu reconhecimento.

Cleanth Brooks realizou parte da sua colaboração enquanto bolseiro da Fundação John Simon Guggenheim. Aproveita a oportunidade para agradecer a gentileza da Fundação e lhe manifestar o seu reconhecimento.

---

[1] A versão portuguesa destas citações parte, mercê de cláusulas existentes no contrato de tradução, do texto inglês apresentado pelos Autores da presente obra. Faz-se esta declaração a fim de prevenir possíveis estranhezas por não se haverem preferido versões eventualmente mais próximas do original, ou inclusivamente outras já publicadas em português, uma vez que a versão de uma versão corre sempre o risco de se afastar grandemente do pensamento e da forma do original primitivo. *(N. do T.)*

Pelo auxílio prestado na investigação e preparação do original dactilografado, os autores exprimem os seus agradecimentos a Robert B. Brown, Richard J. Browne, James Cook, Harold Cogger, Mrs. D. W. Gordon, John Oates, Michael Pertschuk, Mrs. David Underdown e Donald Wheeler.

Igualmente manifestam a sua dívida a um trabalho manuscrito de H. M. McLuhan sobre o velho conflito entre dialécticos e retóricos, dívida que é sublinhada pela citação, a seguir ao capítulo IV, de dois excertos substanciais de ensaios publicados por Mr. McLuhan.

Aos seus colegas Bernard Knox, Maynard Mack, John Palmer, John Smith e René Wellek, que leram e criticaram vários capítulos quando ainda em elaboração, e a Charles Feidelson, Charles C. Walcutt, e Rev. Walter J. Ong, S. J., que não recusaram o seu conselho crítico, exprimem os autores o seu reconhecimento. Mas sobretudo a René Wellek, pelo seu auxílio geral, teórico e histórico. Não só as suas obras já publicadas mas também as ainda não publicadas, e ainda o seu conselho valioso, contribuíram muito para a elaboração dos capítulos sobre a parte moderna.

A Margaret e Tinkum, pelo seu contínuo, variado e competente auxílio, agradecem ao autores afectuosamente.

A Marshall Waingrow devem os autores um agradecimento especial pela leitura cuidadosa das provas tipográficas. A Alfred Stiernotte se deve a elaboração do índice.

Dois passos bastante extensos do capítulo XXII, ou seja, do Epílogo, seguem o ensaio «Criticism Today: A Report from America», publicado por W. K. Wimsatt, Jr., em Essays in Criticism, *VI (Janeiro, 1956), 1-21. Também são devidos agradecimentos ao editor F. W. Bateson.*

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

SÓCRATES E O RAPSODO

1 — Os poetas primitivos como críticos, *As Rãs*, a poesia posta na balança. 2 — O *Íon* de Platão, carácter de um rapsodo, carácter de Sócrates, algumas perguntas embaraçosas e respostas infelizes, o íman e os anéis de ferro, uma coisa leve, alada e sagrada, poesia como inspiração, rapsodo *versus* cocheiro, piloto e general, poesia como informação. 3 — Outras obras de Platão: *Ménon*, *Fedro*, passos contraditórios acerca da inspiração, a *República* e as *Leis*, poesia e moral, a poesia alimenta e dá de beber às paixões, expulsão dos poetas, desentendimento entre poetas e filósofos, Homero a dizer mentiras, poesia como imitação, o sentido meramente dramático, o sentido metafísico, o pintor e os três leitos, a caverna cinemática, a linha e os quatro graus do conhecimento. 4 — «Ideias» platónicas, o *Fédon*, *anamnésis*, o *Simpósio*, o *Fedro*, o «amor» e o «belo», o tema platónico clássico, sentidos diversos de *to kalon*, *Filebo*, *Memorabilia* de Xonofonte, *Hípias Maior*. 5 — Realidade e matemática, *ratio*, *logos*, a geometria dos cincos elementos, a arte visual, *Filebo*, prazeres mistos, *Sofista*, icástico e fantástico, *skiagraphia*, «simetria dinâmica», ilusão e formalismo, *Crátilo* e a imagem de *Crátilo*.

1

Visto os poetas serem dotados de forte tendência para emitir opiniões acerca do seu ofício e para se servirem destas opiniões como parte da mensagem dos seus poemas, é natural que, logo com os primeiros poemas que se nos deparem, igualmente nos surja certa forma de teoria literária. Quando Homero inicia os seus poemas épicos com uma invocação à Musa, ele apresenta, afinal, uma teoria sobre os seus poemas: a de que eles são escritos, ou deveriam ser escritos, graças ao auxílio da inspiração divina, ideia que tem desempenhado um papel considerável na subsequente história da poética. Durante os vários séculos decorrentes entre Homero e Platão, o primeiro filósofo da literatura cujas ideias examinaremos com certo cuidado, outros escritores gregos, como Hesíodo,

Sólon, Simónides, Píndaro e os retóricos e dramaturgos do séc. v, formularam várias observações críticas, afirmando, por exemplo, que a poesia é uma coisa encantadora, que é instrutiva, que é um produto natural do génio, que tem de ser aprendida como uma arte, que se assemelha à pintura, que consiste numa escolha inteligente das palavras —, e a estas opiniões teremos ocasião de aludir, aqui e ali, retrospectivamente.

Em Atenas, para os fins do séc. v, após o grande século de Péricles, os comediógrafos, cuja função era, de uma maneira geral, criticar satìricamente a vida, formularam algumas observações mordazes sobre a literatura. Sobretudo Aristófanes, cujo especial alvo literário era o tragediógrafo modernista Eurípides. O documento mais remoto de crítica literária, com certa extensão, que subsiste da Antiguidade Clássica, é um «ágon» ou debate nas *Rãs* de Aristófanes (405 a. C.), no qual Dionísio, patrono e deus dos festejos teatrais, desce ao Hades com o objectivo de trazer de novo à terra o recém-falecido Eurípides, mas por fim dá o prémio ao bom e antiquado Ésquilo. As normas críticas anunciadas são «proficiência na arte» e «conselho sensato para o estado». Este último é talvez o mais importante, mas a decisão de Dionísio não parece depender tanto de qualquer destas duas normas, como do facto de que Ésquilo é o poeta que mais lhe agrada. Alguns específicos traços poéticos são criticados de uma maneira divertida — a grandiloquência turbilhonante e bravia de Ésquilo (os seus «hipalectores» [1] e «tragelafos» [2] e o gosto sentimental de Eurípides que escolhe, para heróis, pedintes aleijados. Mas aquilo que um espírito crítico poderá recordar mais vivamente é certa objectividade directa na argumentação. Em determinada altura trazem-se balanças para a cena, e os poetas são pesados e comparados, verso por verso, nos pratos da balança:

DIONÍSIO: Ora vamos lá! Repita agora cada um o seu verso.

EURÍPIDES: «Quem me dera que Argos, com o tecido das suas asas».

ÉSQUILO: «Ó correntes de Spercheius, e vós, ó planícies pastoris!»

DIONÍSIO: Basta! Vejamos agora... Este prato pesa mais que o outro. Muito mais.

(Versos 1381-5)

Embora isto não passe de uma paródia de análises críticas, poder-se-ia considerar como símbolo daquilo que, por vezes, é particularmente interessante em documentos críticos primitivos: certa ingenuidade frontal,

---

[1] Grifos (animais fabulosos).

[2] Animais fantásticos, assemelhando-se a cabras, conforme se vêem em tapetes orientais.

uma imediata perspicácia na investigação, que os herdeiros da crítica de há muito, e necessàriamente, obscureceram com as suas formulações mais sofisticadas. O ser capaz de falar acerca dos poemas épicos de Homero, não como fonte remota e venerável de uma tradição clássica com 3000 anos de existência, mas como poesia heróica correntemente recitada em festejos populares, e ainda de falar na tragédia e na comédia como formas de arte religiosas e sociais que se tinham desenvolvido no último meio século de prosperidade ateniense: — eis as grandes vantagens do pensador independente que versou problemas gerais da existência humana e que será a figura central do trabalho crítico que se segue.

2

O *Íon* de Platão foi escrito na primeira década do séc. IV, alguns anos após a morte de Sócrates, seu mestre em 399. Tal como o ágon nas *Rãs* de Aristófanes, esta obra crítica está escrita em forma dramática. Trata-se de um diálogo filosófico, em Atenas, pouco antes do termo da guerra do Peloponeso e do temporário eclipse da democracia ateniense. Os interlocutores são Sócrates e o rapsodo Íon, este último acabado de regressar de Epidauro, onde havia ganho o primeiro prémio num festival em honra de Asclépio. Um rapsodo (tal como o concebemos, e sem dúvida largamente baseados no testemunho deste diálogo) era uma pessoa que poderia descrever-se, em relação à nossa própria cultura, como uma espécie de actor e professor de literatura, tudo combinado no mesmo indivíduo. Dava recitais públicos da *Ilíada* e da *Odisseia*, sobretudo daqueles passos que maior interesse despertavam, e fazia aquilo a que hoje chamaríamos conferências de carácter crítico e moral. Deve ter desfrutado de um público extremamente numeroso (mesmo se considerarmos os 20 000 mencionados no diálogo como um grande exagero), e por vezes conseguia comover este público profundamente, mesmo até às lágrimas. Apresentava-se ricamente vestido, possìvelmente com uma coroa de ouro, e recebia uma bela recompensa pecuniária. É o representante da educação grega mais antiga, literária e não sistemática *(paideia)*.

Sócrates, ao enfrentar Íon neste diálogo, pode ser considerado como representante de um espírito crítico que se desenvolvia com as tristes experiências da cidade-estado. Mero sofista nas *Nuvens* de Aristófanes, tal como aparece no seu *phrontistērion* ou «oficina do pensamento», corrompendo um jovem para o voltar contra o próprio pai, Sócrates transforma-se, nos diálogos de Platão, em filósofo subtil e implacável inimigo da ignorância. De uma maneira amistosa e sóbria, embora insistente, Sócrates, como que procurando conhecer alguma coisa sobre os segredos profissionais do nosso professor de literatura, consegue fazer-lhe

algumas perguntas incómodas e arrancar-lhe algumas respostas infelizes. Íon admite, por exemplo, que, embora haja muitos poetas e embora eles falem frequentemente sobre os mesmos tópicos, ele mesmo só se sente proficiente na leitura de Homero, só se interessa por Homero. Cai logo numa sonolência quando lhe falam em qualquer outro poeta. Verifica-se depois que o que Íon tem a dizer sobre Homero dificilmente é dito com a ajuda daquilo a que Sócrates chama arte e conhecimento *(techne kai epistēmē)*. Íon não possui qualquer técnica racional, porque uma técnica ou arte constitui uma coisa unificada *(holon)*. Ou, como poderíamos então dizer, o termo «poesia», se significa alguma coisa inteligível, é um termo unívoco e não um trocadilho (ou sofisma). Qualquer pessoa capaz de criticar um poeta deveria, necessàriamente, ser capaz de criticar qualquer outro [1].

Uma tendência geral da argumentação socrática para atingir o próprio poeta por intermédio do seu representante mais débil, o rapsodo [2], culmina, a meio do diálogo, num célebre discurso em que se compara o poeta a um íman irradiando uma espécie de poder divino *(theia dunamis)* através de uma cadeia de elos de ferro, o rapsodo e o seu público. Poetas e rapsodos dizem aquilo que dizem por uma espécie de graça divina, uma espécie de delírio:

> Porque o poeta é uma coisa leve, alada e sagrada, e não é capaz de criar antes de ser inspirado, antes de estar fora de si e não ser senhor da sua razão; antes de atingir este estado, encontra-se desprovido de qualquer poder e é incapaz de dar voz aos seus oráculos. — 534 [3].

---

[1] No fim do *Simpósio* de Platão, Sócrates, tendo-se demorado mais que todos os outros convidados numa festa que durou toda a noite, encontra-se sentado, ao romper do dia, entre o poeta trágico Ágato e o poeta cómico Aristófanes, procurando sonolentamente levá-los a admitir que, uma vez que a poesia é uma arte única, deveria um poeta cómico ser capaz de escrever tragédias e um poeta trágico comédias. A despeito da interpretação literal dos platonistas, parece tratar-se de uma contrapartida irónica do tipo de argumentação do facto para a teoria existente no *Íon*. No *Simpósio*, Sócrates, partindo de uma teoria, maneja-a contra o facto contrário bem conhecido: o de que os poetas não trabalham segundo uma técnica científica.

[2] Craig LaDrière, «The Problem of Plato's Ion», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X (Setembro, 1951), 26-34, emite a opinião de que o diálogo tem como objectivo não a poesia em si, mas simplesmente a arte da crítica.

[3] As citações dos *Diálogos* de Platão neste capítulo são da tradução de Benjamin Jowett, 3.ª edição, publicada pela primeira vez em 1892. A 4.ª edição dos *Diálogos*, revista por ordem dos Jowett Copyright Trustees, 4 volumes, Oxford, 1953, não contém modificações substanciais dos passos que citamos.

Este passo foi mais tarde, durante séculos, utilizado por vezes com o objectivo de invocar o testemunho de Platão na causa da poesia. Shelley, por exemplo, traduziu o *Íon* e na sua própria *Defesa da Poesia* se fez eco deste passo. Todavia, vale talvez a pena notar que o próprio Íon mostra relutância em aceitar esta versão dos seus talentos:

> Está bem, Sócrates; mas duvido que a tua eloquência seja suficiente para me persuadir de que eu só louvo Homero quando deliro e me sinto possesso. Se me pudesses ouvir falar dele, tenho a certeza de que nunca julgarias que as coisas se passam assim. — 536.

E, de facto, a repetida afirmação de Sócrates de que o poeta está louco, fora de si, incapaz de se dominar e de prestar atenção à arte, não parece um cumprimento inequívoco. Poder-se-ia até ficar com a impressão de que se trata de uma alternativa pouco convincente das explicações racionais que Sócrates manifestamente tanto procurou conseguir. Uma segunda série de perguntas que levam à conclusão do diálogo não pode considerar-se como atenuando tal impressão:

SÓCRATES: Então quem poderá ser melhor juiz dos versos que estavas a recitar de Homero, tu ou um cocheiro?

ÍON: Um cocheiro.

SÓCRATES: Bem, então porque és um rapsodo e não um cocheiro.

ÍON: Sim.

SÓCRATES: E a arte do rapsodo é diferente da arte do cocheiro?

ÍON: É.

SÓCRATES: E se é um conhecimento diferente, será também um conhecimento de assuntos diferentes?

ÍON: Sem dúvida.

SÓCRATES: Conheces o passo no qual Hecamede, concubina de Nestor, dá ao ferido Machaon leite quente com vinho? Ele diz assim:
«Feito com vinho pramniano; e ela ralou queijo de cabra com um ralador de bronze e pôs-lhe ao lado uma cebola, que desperta um desejo particular de beber». [Ilíada, XI, 639-40].
Qual delas te parece agora ser mais capaz de julgar da tua propriedade destes versos, a arte do rapsodo ou a arte da medicina?

ÍON: A arte da medicina. — 538.

Sócrates continua o interrogatório deste modo, durante algum tempo, e leva o rapsodo a admitir a sua incompetência em todas as artes, até que por fim se encontra em boa posição para levantar a questão de saber se existe, afinal, alguma arte que seja particularmente própria do rapsodo.

SÓCRATES: Tu, Íon, que conheces Homero muito melhor que eu, cita-me passos relacionados com o rapsodo ou com a arte do rapsodo, e que o rapsodo deva examinar e julgar melhor que os outros homens.

ÍON: Todos os passos, sem excepção, Sócrates.

SÓCRATES: Nem todos os passos, certamente, Íon. Já esqueceste o que estavas a dizer? Um rapsodo deveria possuir melhor memória.

ÍON: Bem, então que é que esqueci?

SÓCRATES: Então não te lembras de haver afirmado que a arte do rapsodo difere da arte do cocheiro?

ÍON: Sim, lembro-me.

SÓCRATES: E que admitiste que, sendo diferentes, implicariam um conhecimento de assuntos diferentes?

ÍON: Sim.

SÓCRATES: Então, segundo a tua opinião, os conhecimentos do rapsodo e da arte do rapsodo não se estendem a tudo?

ÍON: Bem, eu excluiria certas coisas, Sócrates.

SÓCRATES: Pretendes dizer que excluirias o que diz respeito às outras artes. E como o rapsodo não conhece tudo, que conhecerá ele?

ÍON: Conhece a linguagem que convém a um homem e a uma mulher, a um homem livre e a um escravo, a um governante e a um governado.

SÓCRATES: Pretendes com isso dizer que um rapsodo sabe melhor que um piloto a linguagem que convém àquele que governa, no mar, um navio batido pela tempestade? — 539-40

Assim, a argumentação regressa ao ponto em que se encontrava anteriormente. Verificamos que uma tentativa momentânea de Íon para levar a discussão para aquilo a que poderíamos chamar «natureza humana em geral» é ràpidamente reprimida por Sócrates, com uma pergunta que insiste no aspecto técnico ou científico. Ao concluir-se o diálogo, Íon fica reduzido à cómica posição de sustentar que o facto de ser um rapsodo implica, pelo menos, que ele também seria um bom general — talvez porque, como

Platão explica no Livro X da *República*, se supunha que a leitura de Homero estava relacionada, de certo modo, com a arte da guerra.

No seu sentido mais rígido e irredutível, as perguntas formuladas a Íon equivalem ao seguinte: Que nos diz a poesia? Qual a origem das faculdades do poeta? E ainda (embora isto esteja implícito de modo mais obscuro): qual a relação entre o ponto de partida do poeta e a natureza daquilo que, na realidade, diz? No princípio da sua *Teogonia*, o poeta Hesíodo apresentou o tradicional apelo às Musas com uma prova da veracidade delas. As musas tinham-lhe, de facto, aparecido e dito:

> Muitas coisas fingidas *(pseudea)* semelhantes à verdade sabemos nós dizer; todavia, quando queremos, sabemos também falar verdade.» — *Teogonia*, 27 ff [1].

Por uma espécie de graça ou artifício de argumentação, Sócrates combina uma resposta parcialmente negativa (poesia e rapsódia, como tais e em si mesmas, nada nos dizem de científico) com uma resposta positiva acerca da origem divina da poesia e da rapsódia. Uma das descrições tradicionalmente respeitáveis da poesia (não só Homero e outros poetas invocaram as Musas, mas também Píndaro, por exemplo, afirmou que a poesia procede mais do génio, *phua*, que da arte, *technē*) é colocada num contexto tal que sugere certo vazio. Ou Íon tem estado a gracejar, insinua Sócrates, e a recusar dolosamente revelar os seus segredos profissionais racionalmente compreendidos, ou então nada de racional tem a revelar. Ou é desonesto ou divinamente louco. O interrogatório deixou cuidadosamente de parte qual o tipo verdadeiro da dissertação profissional do rapsodo, a manifestação externa do seu «delírio», muito embora, desde o início, Íon estivesse ansioso por se exibir. Passando em claro certo grau de deslealdade no procedimento de Sócrates, podemos dizer que este diálogo nos convida a considerar, pelos menos, dois princípios que, quanto ao assunto, não são absurdos: I) o ser capaz de compor poesia não é a mesma coisa que ser capaz de dar uma explicação racional dela; II) o objectivo da poesia não é formular afirmações de carácter científico.

3

É possível indicar, nos diálogos de Platão, passos em que ele parece tratar a inspiração poética com todo o respeito. No *Menon* (98-99), por exemplo, concede-se aos estadistas, intérpretes de oráculos, videntes e «todas as pessoas poéticas» uma útil espécie de «opinião certa» (e não

---

[1] Cf. W. C. Greene, «The Greek Criticism of Poetry, a Reconsideration», in *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), p. 21.

pròpriamente «conhecimento») — e todos eles recebem inspiração divina. E no *Fedro*, embora os poetas estejam apenas colocados em sexto lugar na hierarquia dos eleitos (248) [1], e embora o objectivo principal do diálogo seja a afirmação da responsabilidade filosófica ou dialéctica dos retóricos, depara-se-nos mais que uma alusão ao facto de que um filósofo é tanto melhor quanto mais tiver uma pequena dose de loucura. Quanto ao poeta, o *Fedro* contém uma afirmação muito categórica da sua dependência do delírio inspirado pelos deuses, num passo (245) que pode considerar-se como invertendo o realce irónico do passo paralelo do *Íon* [2]. Uma história de problemas relativos à poesia terá, porém, de possuir certa liberdade para buscar antes as ideias em plena florescência que a pessoa que se encontra por trás das ideias. Representa outro género de trabalho o tentar harmonizar todas as afirmações contidas nos diálogos de Platão.

Depois do *Íon*, o lugar onde encontramos a desconfiança de Platão em relação à poesia expressa de maneira mais simples e prática é aquele passo sobre a educação «musical» dos «guardiões», nos Livros II e III da *República*, obra que, não nos esqueçamos, pertence ao período médio, de plena maturidade de Platão. Aqui, e novamente no Livro X da mesma obra em contexto mais metafísico, e ainda nas *Leis* (a *República* de compromisso da velhice de Platão), depara-se-nos a sua bem conhecida objecção aos efeitos morais da poesia. A poesia «alimenta e dá de beber às paixões», criando divisão e insegurança no coração, ou riso frívolo, e originando sentimentos opostos à virtude cívica. Os guardiões da República terão, com efeito, o dever de expulsar os poetas.

> E portanto, quando qualquer destes indivíduos capazes de imitar tudo... vier ter connosco e propuser exibir-se e à sua poesia, prostrar-nos-emos e homenageá-lo-emos como a um ser encantador, sagrado e maravilhoso; mas informá-lo-emos também de que, no nosso Estado, não podem existir pessoas como ele; a lei não os tolera. E assim, depois de o termos ungido de mirra e ornado a sua cabeça com uma grinalda de lã, enviá-lo-emos para outra cidade. Porque,

---

[1] Platão fala aqui no poeta ou «qualquer outro artista imitador». *(N. do T.)*

[2] Ver em R. C. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1939), pp. 46-7, um bom exemplo do argumento de que Platão era realmente amigo das artes. Partimos do princípio de que o estudioso dos problemas relativos à poesia não deve preocupar-se a catalogar Platão como partidário da poesia, nem ficar desolado por acreditar que, de uma maneira geral, Platão a desaprovara. Podemos, sem inconveniente, considerar Platão como o representante de um bastante coerente e impressivo sistema do anti-poético. Desde tempos remotos que o ataque à poesia tem sido efectuado, muitas vezes, em seu nome.

> para saúde das nossas almas temos o propósito de nos servirmos de poetas ou narradores mais rudes e mais severos, que só imitem o estilo dos virtuosos e sigam os modelos que de início prescrevemos, quando iniciámos a educação dos nossos soldados. — III, 398.

Um passo, nas *Leis,* de conteúdo semelhante, fala num poeta ideal, com espírito cívico, um homem «com mais de cinquenta anos de idade», uma pessoa de confiança para compor canções patrióticas. Mas não foi possível encontrar ninguém assim entre os verdadeiros poetas — Homero, os trágicos, os autores de comédias.

> Estamos prontos a reconhecer que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos; mas temos de nos manter firmes na nossa convicção de que hinos aos deuses e louvores dos homens famosos são o único género de poesia que deve ser admitido no nosso Estado. Porque, se sairmos disto e permitirmos a entrada de melífluas musas, quer na poesia épica quer na lírica, a lei e a razão humana que, por consenso comum, foram sempre julgadas como aquilo que de melhor existe, deixarão de imperar no nosso Estado e em seu lugar reinarão o prazer e a dor... Mas para que ela [a poesia] não nos acuse de dureza ou rusticidade, dir-lhe-emos que há uma antiga questão entre filosofia e poesia. — *República,* X, 607.

A questão entre o poeta e o filósofo é a parte mais profunda da questão entre o poeta e o moralista. Se a poesia produz resultados imorais, isso só acontece com determinadas causas, existentes na própria natureza da poesia; uma delas, por exemplo, é o facto de a poesia lidar com uma variedade de motivos e sentimentos, com o bom e o mau, com o prazer e a dor. Nos Livros II e III da *República* depreende-se que a poesia se ocupa de ficções — muitas vezes até ficções condenáveis, mentiras más. Homero, Hesíodo e os dramaturgos, em vez de representarem Deus como bom e a fonte de todo o bem (em vez de dizerem a verdade de que as musas de Hesíodo se vangloriavam), apresentam-nos uma multidão de divindades antropomórfica, barulhenta, falsa e vingativa. Estes poetas expõem-nos os heróis como emotivos e covardes, os homens malvados como prósperos, e os homens justos como miseráveis. Exegetas antigos tinham, na verdade, inventado uma boa maneira de defender estas impiedades, dizendo que eram «alegóricas». Supunham-se esconder uma mensagem aceitável num grau mais abstracto.

Neste ponto de argumentação, depara-se-nos o conceito acidental de «imitação» *(mimēsis)*, o qual, com algumas modificações, se torna, em

passos ulteriores, no centro da poética de Platão. Certos poemas, observa ele no Livro III, dizem-nos simplesmente o que aconteceu; outros imitam efectivamente o que aconteceu — dramas, evidentemente — e estes são os mais perigosos, porque são aqueles que mais contagiam. Um homem que tenha de exercer uma actuação séria na vida não pode dar-se ao luxo de imitar qualquer outro género de actuação (Que os escravos e estrangeiros assalariados, diz ele nas *Leis*, VII, 817, representem para nós as nossas comédias). Torna-se desnecessário tentar adivinhar quão conscientemente a opinião de Platão se tinha desenvolvido quando ele escreveu a sua segunda discussão sobre poesia na *República*, a do Livro X (foi escrita talvez alguns anos depois dos Livros II e III). De qualquer modo, o conceito de imitação [1] tornou-se agora mais vincadamente pejorativo e, além disso, aplica-se agora à poesia como se fosse inseparável dela.

> Só a título confidencial, e porque não gostaria que as minhas palavras fossem repetidas aos poetas trágicos e ao resto da tribo dos imitadores — não me importo de vos dizer que todas as imitações poéticas são ruinosas para a alma dos ouvintes e que o conhecimento da sua verdadeira natureza é o único antídoto que pode existir contra elas. — 595.

O raciocínio torna-se mais claro na seguinte analogia muito explícita entre um poeta e um pintor que pinta um leito:

> — E o pintor também é, como me parece... um criador de aparências, não é verdade?
> — Sem dúvida.
> — Mas, então, suponho que dirás que aquilo que ele cria não é verdadeiro. E, todavia, em certo sentido, o pintor também cria um leito.
> — Sim, disse ele, mas não um leito verdadeiro.
> — E quanto àquele que fez o leito? Não dizias que ele também faz, não a ideia que, de acordo com a nossa maneira de ver, constitui a essência do leito, mas apenas um determinado leito?
> — De facto, disse.

---

[1] A exposição que Richard McKeon nos apresenta da série analógica de significados do termo *mimēsis* nas obras de Platão («Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», MP, XXXIV, Agosto, 1936, 1-35) tende a atenuar a aplicação do termo à poesia nestes contextos, mas dificilmente poderão pôr-se de parte as suas implicações pejorativas.

— Mas então, se ele não faz aquilo que existe, segue-se que não pode fazer uma existência verdadeira, mas ùnicamente uma certa aparência de existência; e se qualquer pessoa dissesse que o trabalho daquele que fez o leito, ou de qualquer outro artífice, tinha existência real, dificilmente se poderia admitir que essa pessoa falava verdade.
— Os leitos apresentam-se então sob três formas? E há então três artistas que neles superintendem: Deus, o marceneiro e o pintor?
— Sim, de facto assim é.
— Deus, quer por assim o ter decidido, quer por necessidade, fez um leito natural e só um; dois ou mais leitos ideais jamais foram feitos e jamais serão feitos por Deus.
— E que diremos do marceneiro: não é ele também o artífice do leito?
— É.
— Mas serias capaz de chamar ao pintor criador e artífice?
— Evidentemente que não.
— Então, se ele não é artífice, que é ele em relação ao leito?
— Julgo, disse ele, que podemos razoàvelmente designá-lo como o imitador daquilo que os outros fazem.
— Bem, disse eu; então designas como imitador aquele que está em segundo [1] lugar na linha que descende da natureza?
— Certamente, disse ele.
— E o poeta trágico é um imitador, e por conseguinte, como todos os imitadores, está duas vezes afastado do rei e da verdade?
— Assim parece ser. — 596-7.

Com a alusão ao leito ideal, obra de Deus, encontramo-nos mergulhados na filosofia platónica da realidade transcendental, sistema de ideias que necessita ser clarificado pela referência a dois passos que surgem na *República*. Um é a alegoria no Livro VII da caverna cinemática, na qual homens sentados com as costas viradas para uma abertura e uma grande fogueira apenas vêem as sombras de uma espécie de fantoche projectadas na parede em frente deles. É isso o que nós conhecemos daquilo que julgamos ser a realidade. O outro passo é a figura, tècnicamente mais instrutiva, da «linha», no Livro VI, com as suas quatro fases ascendentes de conhecimento: a mais inferior, *eikasia*, ou imagem

[1] As palavras no texto de Platão são, na realidade, «terceiro» e «três vezes», mas o seu significado depende do método clássico de contagem.

sensória (da superfície das coisas e suas sombras — os aspectos do leito que podem representar-se pela pintura); a segunda, *pistis* (fé), uma espécie de apreensão confiante das coisas sólidas, embora mutáveis, do nosso mundo (leitos e cavalos); a terceira, na parte superior de uma divisão central maior, *dianoia*, compreensão discursiva da matemática ou das figuras geométricas; e no topo, *noēsis*, conhecimento intuitivo e verdadeiro das coisas permanentes, as formas ou ideias *(eidē)* [1]. De momento, não tentemos dizer com mais exactidão em que consistem estas últimas.

4

A doutrina platónica das ideias é talvez mais conhecida na sua relação um tanto vaga com o «belo» *(to kalon)* e com o amor *(erōs)*, e principalmente através de outros três diálogos, o *Fedo*, o *Simpósio* e o *Fedro*. No primeiro, a conversa sobre a imortalidade que Sócrates mantém com os seus amigos no dia em que tem de beber a cicuta, depara-se-nos a doutrina da *anamnēsis* [2] (a recordação transcendental de Wordsworth) como uma explicação de como possuímos ideias mais perfeitas que as coisas da nossa experiência externa. Quanto às coisas belas, elas são belas na realidade «por motivo da beleza», isto é, por compartilharem do belo, mas a beleza é apenas citada como uma perfeição entre outras (75 a-d; 100 c-e). O discurso é mais ascético que estético, vincando uma preparação para a imortalidade mercê da disciplina filosófica. Mas no *Simpósio* e no *Fedro*, a preparação, ou introdução, é a daquele que ama passando pela beleza terrestre. Aquele que ama sofre, no *Simpósio* (210-12), uma evolução gradual, desde corpos belos singulares até à totalidade dos corpos belos, desde corpos a formas, desde formas a noções, até que contempla «o vasto mar da beleza»; e no *Fedro* (249, 265-6, 277), evolui não só desde a beleza corpórea até à beleza ideal, mas também até à «sabedoria, bondade e coisas semelhantes», toda a hierarquia das ideias. O amante transforma-se, de facto, no filósofo.

Uma leitura honesta deste e outros passos de Platão dificilmente poderá ignorar o facto de que a beleza corpórea a que se alude é a do rapaz (*Orthos paiderastein*, assim reza uma frase do *Simpósio* (211), traduzida por um eminente tradutor vitoriano como «verdadeiro amor»). A pederastia era um culto espartano que se supunha induzir à virtude militar e,

---

[1] Não só *dianoia* como também *noēsis* se incluem na categoria geral de *epistēme* (conhecimento), aquilo que, segundo Sócrates, faltava em Homero e Íon. Não só *eikasia* (o conhecimento de imagens, *eikones*) como *pistis* são abrangidos pela designação geral de *doxa* (mera opinião), e ambos se referem ao mundo do devir, *tagignomena*.

[2] Ver também o *Menо*, no qual Sócrates consegue extrair um raciocínio geométrico a um rapaz escravo.

como os dois primeiros discursos do *Simpósio* e a tentação de Sócrates descrita no mesmo diálogo por Alcibíades tornam suficientemente claro, teve certa voga entre os intelectuais atenienses durante a infância de Platão. «O amor é de geração», diz o *Simpósio* (206), «de nascimento na beleza». «As almas fecundadas concebem sabedoria e virtude» (209). As noções belas geradas por este amor fazem um contraste suficientemente claro com os resultados do amor heterossexual [1]. Sem totalmente sancionar a acusação que determinado escritor formulou a propósito deste tema [2], a de que estes diálogos foram o «breviário sulfúreo» do culto literário homossexual nas gerações posteriores, inclinamo-nos a admitir que a cor e o calor destes diálogos, o emprego brilhante de uma imagística alegórica, como no *Fedro,* a da alma comparada a um cocheiro e as paixões superiores e inferiores à sua parelha de cavalos, e o animado espectáculo dos que conversavam no *Simpósio* — Aristófanes, Ágato, Alcibíades, Sócrates — sobre o atraente tema do amor, contribuíram em grande parte para tornar o aspecto do platonismo relacionado com o «amor» e com a «beleza» mais conhecido e mais apreciado entre os estudiosos da literatura em todos os Renascimentos. Todavia, estes pontos forneceram, não tanto uma teoria exequível acerca da natureza da poesia, como um assunto inspirador de tratamento literário — as «ideias em si... que Platão tanto admirava» do *Hino à Beleza Celeste* de Spenser, ou a concepção do puro amor platónico do livro IV de *Il Cortegiano* de Castiglione.

O termo «beleza» *(to kalon)* é empregado nos diálogos de Platão para referir, um tanto vagamente, uma vasta série de objectos naturais, artefactos, instituições e ideias. No *Filebo* depara-se-nos o conceito de beleza como medida e proporção *(metriõtes kai summetria)* e a distinção (51c) entre o belo em si e o relativamente belo. Em *Memorabilia* de Xenofonte (III, 8; IV, 6), Sócrates apresenta o conceito do belo como aquilo que convém (isto é, o «funcional» — um cesto de estrume, quando bem feito, é belo; um escudo de oiro, se não for bem feito, é feio). E o *Hipias Maior,* duvidosamente platónico, apresenta-nos Sócrates no seu esforço mais persistente para fazer face ao difícil problema. Põe de parte, fàcilmente, as sugestões demasiado concretas do sofista; por exemplo, as de que um belo cavalo ou uma rapariga bela podem ser

---

[1] No *Fedo*, quando Sócrates se prepara para beber a cicuta, os seus familiares femininos são autorizados a vê-lo, mas só por breves momentos e de má vontade, ao findar do dia.

[2] John Jay Chapman, *Lucian, Plato, and Greek Morals* (Boston, 1931), p. 133. Cf. o trabalho mais sóbrio de Warner Fite, *The Platonic Legend* (Nova Iorque, 1934, cap. VIII, «Platonic Love»). Platão censura esta modalidade de *eros* na *República* III, 403, e nas *Leis*, 636.

aduzidas para definir o conceito de belo *(parthenos kalē kalon)*, ou de que tudo o que for de oiro é belo (E então a estátua criselefantina de Atena?, diz Sócrates. Porque é que Fídias não a fez toda de ouro?). Debatendo os problemas do conveniente, do apropriado e do útil — na realidade, todo o difícil problema dos valores finais e instrumentos — chega com certa hesitação à conclusão (que está longe de ser ridícula) de que o belo pode ser aquilo que é benèficamente agradável *(hēdonēn ōphelimon)* através dos sentidos da vista e do ouvido (419). A ideia de «benéfico», todavia, persiste em atraiçoar o instrumentalismo do conceito. A conclusão é de que o discurso foi inútil. E mesmo estes esforços para uma definição não se reflectem, com grande precisão, no *Simpósio* ou nos outros passos clássicos, em que Platão discute a beleza e o amor.

5

Regressemos a um aspecto um tanto mais frio da teoria platónica das ideias, a que já aludimos. A presença da hipotética *mathēmatika*, as formas geométricas, no terceiro plano da escala do conhecimento no Livro VI da *República*, poderia levar-nos a perguntar se qualquer outro elemento matemático mais purificado estará implícito no plano superior, o das formas puras. Uma atenção pronunciada concedida às matemáticas e à geometria como um estádio da educação do guardião, no Livro V da *República*, poderia sugerir o mesmo género de especulação. Os estudiosos do texto platónico e de outros documentos acerca do pensamento de Platão, especialmente a crítica aristotélica, distinguem, de facto, duas tendências na sua teoria de ideias. Uma, a socrática ou lógica, o argumento de que o nosso emprego de termos gerais e conceitos de classe implica a existência de unidades reais e transcendentes correspondentes a estes conceitos. É um argumento que parece ser fortemente criticado pelo próprio Platão no *Parménides* e em outros diálogos posteriores. A outra é uma tentativa ontológica mais subtil para atingir a estrutura permanente e necessária da realidade, um desenvolvimento da teoria dos números de Pitágoras, na qual Platão distingue entre a contínua e ilimitada massa da nossa experiência sensível, o mundo indeterminado do devir, e um mundo real e racional de limite, isto é, de *ratios* entre números de unidade e linhas geométricas. A palavra para o princípio racional é *logos* — a mesma palavra que aparece na definição crucial da razão geométrica no Livro V de Euclides. Ao nível de *coisas matemáticas* ou figuras geométricas poderemos ter, digamos, uma multiplicidade de triângulos isósceles, todos de diferentes tamanhos e participando, consequentemente, da diversidade e carácter indefinido da extensão material. A unidade final, ou aquilo que eles possuem de

comum, é a sua razão, uma coisa inteligível embora inimaginável. Como Aristóteles havia de dizer:

> Demais, além das coisas sensíveis e das Formas diz que existem os objectos da matemática, os quais ocupam uma posição intermédia e diferem das coisas sensíveis por serem eternos e imutáveis, e das Formas por serem múltiplos e semelhantes, ao passo que cada Forma é, por si, singular. — *Metafísica* I (A), 6 [1].

O que pode ser difícil de conceber é que a teoria postule tal número ou razão como a ideia real por trás de cada um dos nomes ordinários e imediatamente concretos que damos aos objectos. Como afirma um intérprete moderno:

> A ideia de homem não é o termo geral que designa todos os homens que a percepção nos dá. A ideia de mim não é o que eu sinto quando me considero introspectivamente... A ideia de fogo não é o termo geral (ou qualquer noção do espírito na qual o termo geral seja um símbolo) que se refere a todos os casos de fogo que nos são transmitidos pela percepção. Nem é a ideia de fogo aquela ideia dada por uma definição que distingue o fogo de todos os outros factores no universo, em termos de propriedades percepcionadas. Todos os chamados conceitos que empregamos na conversação ordinária, e que muitos filósofos modernos têm em mente quando se referem à teoria platónica das ideias, todas estas noções não são ideias no sentido platónico do termo. São meramente termos nominalísticos que se referem a factores na «classe dos mistos». As ideias estão puramente na classe do limite e não podem ilustrar-se apontando para qualquer coisa imediatamente apreendida pelos sentidos... «Ideias», quer seja a ideia de fogo, a ideia de mim, ou a ideia do bem, são razões ou relações que só um simbolismo matemático analítico pode exprimir e apenas o puro intelecto científico pode compreender [2].

Talvez a prova mais fàcilmente inteligível de que Platão realmente pensava desta maneira se possa encontrar no seu diálogo cosmológico, o *Timeu* (53-6), no qual, aproveitando-se do facto de que há cinco, e só

---

[1] Vid. Cap. II, p. 34, nota 1.

[2] F. S. C. Northrop, «The Mathematical Background and Content of Greek Philosophy», in *Philosophical Essays for Alfred North Whitehead* (Nova Iorque, 1936), pp. 32-3. Com autorização de Longmans, Green & Co., Inc.

cinco, espécies de poliedros regulares, atribui uma estrutura básica, a ideia real, a cada um daqueles que então se supunham ser os quatro elementos primários: fogo, terra, ar, água, e a um quinto elemento imaginário, o «éter». O fogo, como poderíamos deduzir da sua volatilidade e penetrabilidade, tem como expressão matemática a pirâmide regular ou tetraedro e como «ideia» a razão de magnitudes que define o tetraedro. A terra, como o elemento mais sólido e menos móvel, tem o cubo ou hexaedro. E assim por diante, com menor plausibilidade talvez, de acordo com a leveza e o número de faces do octaedro (ar), o icosaedro (água) e o dodecaedro (éter) [1]. Até muito recentemente, os cinco sólidos regulares eram conhecidos como sólidos platónicos. A parte mais valiosa da alma, diz Platão na *República* X (602), está ligada à medida e ao cálculo. No *Terteto* (143b) afirma que o próprio Deus é um geómetra *(geōmetrein)*. Diz-se que teria gravado à entrada da sua escola: «Que não entre aqui ninguém que ignore a geometria!» *(Ageōmetrētos mēdeis eisitō)* [2].

Poderíamos, talvez, ser levados a pensar que este aspecto da teoria platónica, hiperintelectual e até fria, deve ter-lhe parecido mesmo a ele muito menos relevante para a natureza da literatura que as concepções mais visionárias que descrevemos atrás. É possível, contudo, que, mercê de outro grupo de artes muito cultivadas na Grécia durante a época de Platão — as visuais —, possa ser inferida pelo menos uma espécie remota de relevância. Um dos diálogos posteriores de Platão, o *Filebo*, é uma discussão sobre o prazer e o conhecimento, na qual tenta distinguir aquilo a que chama prazeres mistos (aqueles que se seguem ao sofrimento ou estão, de certa maneira, dependentes dele — e nestes ele inclui os prazeres da tragédia e comédia) de certas espécies que ele considera mais puras e, consequentemente, relacionadas mais de perto com o bem. Tem-se exibido, nos nossos dias, um passo deste diálogo como uma carta patente concedida pela Antiguidade aos teorizadores da «forma significante» nas artes visuais.

> Por beleza de forma não significo beleza como a dos animais ou gravuras, como muitos poderiam supor; mas, diz o argumento, linhas rectas e círculos e as figuras planas ou sólidas formadas com elas por tornos mecânicos e réguas

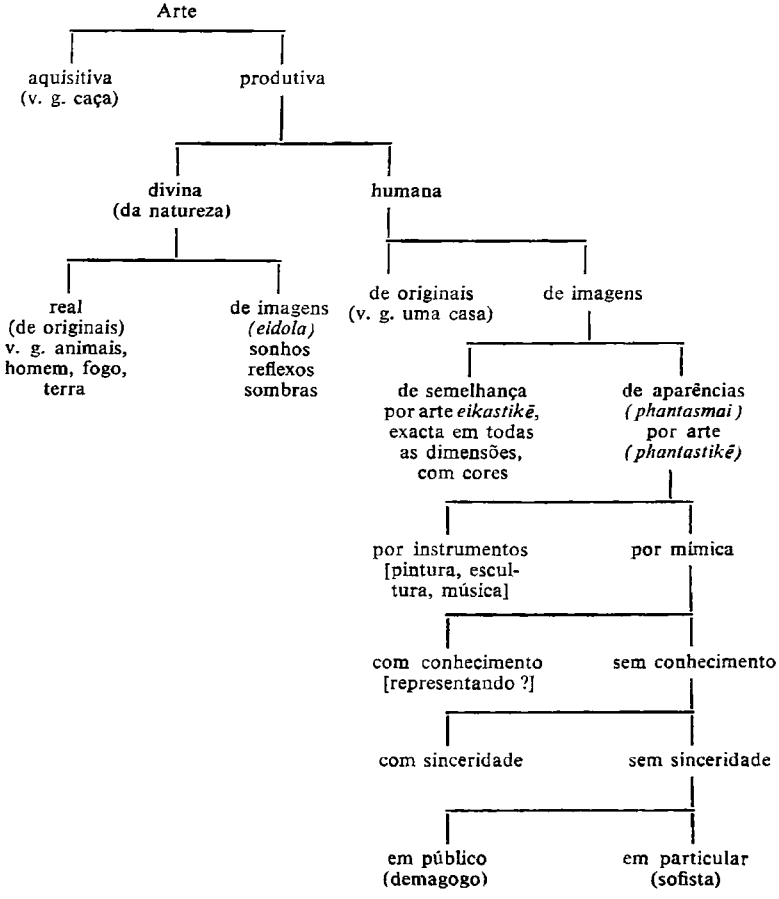
---

[1] *Timeu*, 53-56 c. Francis M. Cornford, *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato Translated with a Running Commentary* (Londres, 1937), pp. 210-22. A relacionação do dodecaedro com o éter não se encontra explícita em Platão, mas, segundo parece, foi formulada nos primitivos comentários platónicos. Ver a citação de Plutarco *On the E at Delphi* (XI) in Cornford, p. 220; Paul Shorey, *What Plato Said* (Chicago, 1933), p. 408; *Epinomis* 981, 984.

[2] Adolph Busse, ed., *Commentaria in Aristotelem Graeca*, XVIII (Berlim, 1900), 118, o comentário de Elias. Cf. Aristóteles: «A matemática foi transformada, pelos pensadores actuais, no todo da filosofia» *(Metafísica*, I, 9*)*.

> e medidas de ângulos; porque afirmo que estas não só são relativamente belas como as outras coisas, mas eterna e absolutamente belas, e motivam prazeres particulares, completamente diversos do prazer das garatujas. E há cores que possuem o mesmo carácter e motivam prazeres similares. — 51 [1].

Liguemos a isto um quadro com uma visão das artes imitativas sumariada de vários passos de outro diálogo, o *Sofista* (219, 235, 264, 266). O próprio sofista, considerado por Platão como uma variedade especial de imitador ou enganador, é o objecto da definição, mas também, incidentalmente, se lança alguma luz noutra direcção.



[1] Cf. E. F. Carrit, in *Philosophies of Beauty* (Oxford, 1931), pp. 29-30; Herbert Read, *Art Now* (Nova Iorque, 1933), p. 101; R. H. Wilenski, *The Meaning of Modern Sculpture* (Londres, 1933).

A parte do quadro que especialmente nos diz respeito é a divisão entre imagens icásticas (ou realistas) e fantásticas (ou imaginativas). Platão dá aqui a impressão de, embora talvez de maneira não muito decisiva, tentar debater um problema que ocupa lugar preponderante na antiga teoria da arte, o problema da ilusão. Há um passo na *Ilíada* de Homero — frequentemente citado pelos historiadores da teoria literária — no qual o escudo feito para Aquiles por Hefesto é descrito com grande admiração: as imagens que o adornam eram tão conformes com a realidade que os sulcos de um campo lavrado, embora trabalhados no ouro, pareciam negros. Durante a vida do próprio Platão, as artes visuais gregas parecem deslocar-se ràpidamente no sentido do naturalismo e ilusionismo. Os historiadores de arte da escola formalista gostam de afirmar que mesmo o período áureo da escultura grega (o dos frontões triangulares no templo de Zeus, em Olímpia, por exemplo, ou o Parténon de Péricles em Atenas) constitui uma degenerescência de uma antiguidade mais formal (e egípcia). A arte visual já tendia para um estilo à Rogers, de narrativa helenística e escultura de género (o gaulês moribundo, a velha do mercado). Documentos antigos posteriores, particularmente a *História Natural* de Plínio o Velho, registam exemplos deste virtuosismo ilusionista no tempo de Platão, como o de Zeuxis que pintava uvas tão bem que atraíam as aves [1], ou o de Parrásio que pintava roupagens que pareciam mover-se. Estas realizações parecem ter brotado de uma das principais evoluções artísticas durante o séc. v em desenho cénico, o da *skiagraphia* (pintura sombreada) ou panorama em perspectiva. Ao mesmo tempo o elemento formal e geométrico da arte visual continuou de maneira muito proeminente na arquitectura do tempo em torno de Platão. A investigação moderna demonstrou de modo satisfatório que a arte dos vasos gregos e a arquitectura religiosa eram baseadas no princípio da «simetria dinâmica» — a comensurabilidade da área em vez da da linha, e sobretudo a comensurabilidade gerada pela *ratio* extrema e média, a chamada «secção dourada» [2].

A relação entre ilusão e formalismo na época de Platão não era nada simples, como pode exemplificar-se até na arte «fantástica» mencionada por Platão no *Sofista* (235e). Os pintores e escultores, acentua ele, lutam por uma proporção que dê uma *aparência* de belo. Aqueles que

---

[1] Plínio, *História Natural*, XXXV, 36, 60: «*... uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolassent.*» Ver Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et L'Art de Son Temps* (Paris, 1933).

[2] Entre os trabalhos de Jay Hambidge sobre este assunto, ver sobretudo *Dynamic Symmetry, The Greek Vase* (New Haven, 1920), *The Parthenon and Other Greek Temples, Their Dynamic Symmetry* (New Haven, 1924), *Practical Applications of Dynamic Symmetry* (New Haven, 1932).

esculpem figuras colossais, por exemplo, modelam as partes superiores muito maiores, de modo a, vistas do solo, surgirem nas suas proporções usuais. Um cronista grego bizantino conservou-nos a história de que, quando Fídias esculpiu a sua estátua de Atena em competição com um rival, o povo estava decidido a apedrejar Fídias enquanto a estátua se encontrava ainda deitada no solo [1]. Ilusão proporcionada como esta, integra-a Platão no trabalho do sofista. Todavia, até o formalismo arquitectural do tempo de Platão dependia dos mesmos ajustamentos, como na bem conhecida êntase ou engrossamento das colunas do templo, em virtude do que elas parecem direitas quando vistas de baixo.

Aproximemo-nos do termo desta discussão, colocando lado a lado dois outros passos de Platão, o primeiro de um diálogo acerca de imagens verbais ou nomes, o *Crátilo:*

> Eu diria... que a imagem, ao exprimir em todos os pontos a realidade interna, já não seria imagem. Suponhamos dois objectos: Crátilo e a imagem de Crátilo; e suponhamos ainda que um deus qualquer não só elabora uma representação como um pintor elaboraria da tua cor e forma exterior, mas também cria uma organização interna como a tua, com o mesmo calor e macieza; e infunde a isto movimento e alma e espírito, tal como tu possuis. Numa palavra, copia todas as tuas qualidades e coloca-as junto a ti sob outra forma. Dirias agora que se tratava de Crátilo e da imagem de Crátilo, ou de dois Crátilos? — 432.

O segundo é do ataque à poesia no Livro X da *República:*

> Então o imitador... encontra-se a grande distância da verdade, e pode fazer todas as coisas porque toca apenas numa pequena parte delas, e essa parte não passa de uma imagem. Por exemplo, um pintor pintará um sapateiro, carpinteiro ou qualquer outro artífice, embora nada saiba das suas artes; e se for bom pintor, poderá enganar crianças ou pessoas simples ao mostrar-lhes, a certa distância, um quadro seu representando um carpinteiro, e eles imaginarão que estão a olhar para um carpinteiro autêntico. — 598.

---

[1] Tzetzes, *Historiarum Variarum Chiliades*, VIII, 353-69, ed. T. Kiessling (Lipsiae, 1826), pp. 295-6.

A conclusão menor a tirar de todas estas provas parecia ser a de que Platão enfrentou o dificílimo problema da relação entre formalismo e *ilusionismo* na arte e, de acordo com a austeridade e subtileza do seu conceito matemático básico da realidade, exprimiu a sua desconfiança nas tendências realistas do seu tempo e lançou um voto, de permanente influência, a favor de qualquer espécie de formalismo visual [1]. Se esta parte da sua teorização não vai muito longe ao falar-nos da natureza da poesia, oferece-nos, pelo menos, um protótipo de teorias de «estilização» ou «distanciamento» que, desde então, nunca desaparecem totalmente na história da poética. Naquilo que, sem dúvida, constitui o seu excesso de distanciamento, a teoria de Platão serve de introdução, por contraste — até porque de facto lhe serviu històricamente de ponto de partida —, à teoria mais viva, e empìricamente mais ponderada, que veremos no capítulo seguinte.

[1] O formalismo de Platão parece não se estender à arte dos sons. Ver as suas regras de conveniência moral na música, *República* III, 398-400, e a sua censura ao «simples som de cítara e flauta», *Leis* II, 669.

CAPÍTULO II

A RESPOSTA DE ARISTÓTELES: POESIA COMO ESTRUTURA

1 — A *Poética* de Aristóteles em relação às suas obras principais, relação entre Platão e Aristóteles quanto aos universais, o matemático, o biológico, *enteléquia*, o problema socrático das classes. 2 — Ciências teóricas e práticas, a *Ética* e a *Política*, poesia e informação, a norma artística. 3 — O universal, o provável, *mimēsis*, *homoiōma*, acção interna, música, números e cores, *opsis*, o ideal *(to beltion, hoia einai dei)*. 4 — Crescimento da tragédia, normas de tamanho e ordem, *peripeteia*, *anagnorisis*, *desis*, *lusis*, o todo, começo, meio, fim. 5 — Coesão de causas, *Analítica Posterior*, a lógica do silogismo, a lógica dramática, *Édipo*, unidade orgânica, os seis elementos aristotélicos da tragédia, realidade do objecto poético.

1

Aristóteles, discípulo de Platão, veio para a Academia em 367, ou seja dezoito anos antes da morte de Platão aos 80 anos de idade em 349. Catorze anos mais tarde, em 335, fundou a sua própria escola, o Liceu. Foi, segundo parece, próximo do fim da sua carreira que ele publicou o tratado em três livros sobre *Retórica*, e foi de certa maneira responsável por um ensaio ou compilação de notas em vinte e seis capítulos, a célebre *Poética*. Mesmo que os eruditos mudassem agora de opinião quanto à autoria da *Poética*, teríamos sempre, para explicação destas sugestões resumidas e parcialmente caóticas, de nos voltarmos para o sistema da filosofia grega que as costuma ligar com as obras principais de Aristóteles, particularmente a sua *Metafísica*, a *Ética* e a *Política*. A *Poética* é uma obra daquele tipo que os aristotélicos classificam de «acroamático» — que deve sòmente ser interpretada com o auxílio de outras mais importantes. A diferença existente, quanto

à poesia, entre Aristóteles e Platão, é uma consequência da sua diferença em relação às ideias ou universais, e a *Retórica* e a *Poética* constituem uma parcela de uma resposta mais vasta a Platão. Platão é um professor ou opositor que aparece frequentemente, e frequentemente também não se vê, nos argumentos de Aristóteles, sobretudo nas partes históricas da *Metafísica.*

> Tendo-se familiarizado, desde a sua juventude, com as doutrinas de Heráclito, segundo as quais todos os objectos sensíveis se encontram em perpétuo fluir, e deles não pode haver ciência, Platão não abandonou esta maneira de pensar mesmo mais tarde. Por outro lado, Sócrates havia tratado das coisas morais e, posto de parte o mundo da Natureza, pela primeira vez aplicou o pensamento às definições. Platão aceitou as doutrinas de Sócrates, mas afirmava que o problema se aplicava não a objectos sensíveis, mas a entidades de outra espécie.
>
> Por este motivo, uma definição comum não podia ser definição de nenhuns objectos sensíveis, visto eles estarem em contínua mudança; às «entidades de outra espécie» deu então o nome de «ideias», e os objectos sensíveis, afirmou, eram denominados segundo elas; porque a pluralidade dos objectos sensíveis existe por participação nas ideias que têm o mesmo nome que eles. — *Metafísica* I (A), 6 [1].

> ... se as formas existem, e «animal» está presente em «homem» e «cavalo», ou é uma e a mesma em número, ou então diferente. (Quanto à fórmula, é claramente a mesma, porque aquele que estabelece a fórmula servir-se-á dela em qualquer dos casos.) Se, portanto, existe um «homem em si» que seja um «este» e exista à parte, também as partes de que ele consta, v. g. «animal» e «bípede», devem indicar «estes» e serem capazes de existência e substância separadas. — *Metafísica* VII (Z), 13.

---

[1] As obras de Aristóteles, salvo a *Poética* e a *Retórica*, são citadas, neste e no capítulo seguinte, principalmente de acordo com a tradução de Oxford, completada em 1931, e largamente reimpressa em *The Basic Works of Aristotle*, ed. Richard McKeon (Nova Iorque, Random House, 1941) e com autorização dos Representantes da «Clarendon Press». Outras citações menores são do comentário de S. H. Butcher sobre a *Poética* (Cf. p. 38, nota 1). *The Oxford Translation of Aristotle* é citada com autorização dos delegados da «Clarendon Press».

> Além disso, se as ideias são números, como poderiam ser causas? Será porque as coisas existentes são números diferentes, e um número, por exemplo, é homem, outro Sócrates, e outro Cálias? — *Metafísica* I (a), 9.

Talvez seja melhor para o nosso objectivo tentar exprimir, o mais geral e o mais simplesmente possível, a diferença entre Platão e Aristóteles, quanto à sua maneira de encarar os universais. Ela deriva do facto de que, enquanto Platão era matemático, transcendental e rigorosamente abstracto, Aristóteles (cujo pai, Nicomacos — se é que uma nota biográfica pode ser relevante —, era médico na corte de Amintas II da Macedónia, e ele mesmo naturalista e coleccionador de espécimes para o rei Hermias de Atarneu e Assos na Síria) era biólogo, naturalista, empírico e concreto. Não erraremos muito se nos habituarmos a imaginar por trás dos universais de Aristóteles qualquer animal vivo, um cavalo por exemplo, em vez de pròpriamente uma figura geométrica como um triângulo. Se aqui ocorresse mudança, do potro para a morte e decomposição orgânica, seria possível dizer-se que *alguma coisa* havia mudado. (Mesmo quando uma coisa fria se transforma em quente, é uma potência que se transforma em acto, e a potência reside em alguma coisa [1].) Há também, especialmente num objecto biológico, sentido na mudança, um objectivo ou *enteléquia*, o pleno ser do objecto realizado no objecto — o cavalo e não pròpriamente o potro. «Aquilo que uma coisa é depois de completamente desenvolvida, a isso chamamos a sua natureza» [2]. Ou ainda: «... uma coisa é mais pròpriamente aquilo que é depois de realizada que quando existe em potência» [3]. O retorno na geração encontra-se também ligado de certo modo com isto. Se uma árvore for transformada em leito, e se o leito, por acaso, for plantado, o que de aí surgir, se alguma coisa surgir, há-de ser uma árvore e não um leito [4]. «O homem nasce do homem, mas um leito não nasce de um leito.» A *ousia* ou essência, o *eidos* ou forma, que, como vimos, era o objecto do conhecimento no ponto mais elevado da linha platónica — mas que era aparentemente transcendente e separado dos cavalos e leitos, os quais, num ponto mais baixo, são rude e confiadamente conhecidos por *pistis* (uma espécie de «fé animal») — são levados por Aristóteles até às próprias coisas como o princípio dinâmico do seu ser que, através da mudança, continua em determinada direcção. A *forma* deve estar na coisa como uma das suas causas.

---

[1] *Metafísica* IX (Θ); *Física* I.
[2] *Política* I, 1.
[3] *Física*, II, 1.
[4] *Física*, II, 1.

> Em todos os produtos regulares e bem definidos da Natureza, não é porque um ser tenha adquirido esta e aquela qualidade que esta e aquela qualidade lhe pertencem; mas antes por ser de determinada espécie é que ele adquiriu esta e aquela qualidade. A evolução ou desenvolvimento do ser é consequência da sua essência, e não vice-versa [1].

O termo platónico *ousia*, tal como aparece em Aristóteles, implica não só «substância» como também «essência» na sua tradução. O *to ti ēn einai* — o «ser o que uma coisa era» — é tão aparentado com *ousia* que quase não se distingue dele. «Quando dizemos *o que* uma coisa é, não dizemos «branco» ou «quente» ou «três cúbitos de comprimento», mas sim um «homem» ou «um deus»... [2] Aristóteles está imbuído da tendência socrática ou lógica de preferência à pitagórica ou matemática do pensamento de Platão; mas reforça esta tendência fundamentando-a mais profundamente nas próprias coisas, como sendo delas o princípio vital da unidade na mudança. No *Parménides* de Platão, o jovem Sócrates, como dramàticamente nos é apresentado, fica um tanto embaraçado com as perguntas do eleata Parménides acerca do número das coisas que têm *formas*, isto é, acerca das modalidades das próprias formas e do seu número. Em relação a algumas, Sócrates tem a certeza: há formas de categorias universais como semelhança e diferença; de qualidades éticas como justiça e bondade; de matemática; de elementos (fogo, ar, água, terra); e de espécies naturais, como homem e cavalo. Mas quanto a classes transitórias ou inferiores, como, digamos, lama ou cabelo, já a argumentação é menos nítida. Não está bem esclarecido que Aristóteles haja resolvido este problema com êxito e de modo completo. Mas, pelo menos, a sua ênfase biológica e, consequentemente, estrutural, tende a centralizar o conceito de forma em coisas vivas mais complexas e estáveis — substâncias orgânicas; e realça os atributos que uma coisa deve possuir para ser, de facto, uma coisa, um *isto*, ou uma unidade [3].

2

A transição das zonas mais metafísicas do pensamento de Aristóteles para a sua *Poética* e *Retórica* é atenuada, ou amortecida, para nós, por uma distinção característica do seu empirismo como reacção contra a severidade racional de Platão. É esta a distinção geral que Aristó-

---

[1] *Sobre a Geração dos Animais*, V, 1.

[2] *Metafísica* VII (Z), 1.

[3] Cf. no Cap. VII o desenvolvimento neoplatónico desta concepção.

teles estabelece entre ciência teórica e um variado âmbito de filosofias «práticas» e artes «produtivas» ou, de modo mais sucinto, entre o demonstràvelmente certo e o discutivelmente provável. A distinção não era depreciativa e exclusiva, como tendia a ser para Platão, mas tolerante e aberta, dando a cada variedade de disciplina uma espécie de carta de trabalho com o tipo de objectividade e o grau de precisão que, na realidade, poderia ser exigido dos seus materiais peculiares. Do mesmo modo que os diálogos ontológicos e epistemológicos de Platão têm os seus temas reflectidos no vasto museu da sua obra-prima política que é a *República*, assim também as obras metafísicas, lógicas e científicas de Aristóteles se orientam em direcção à sua *Ética*, ou filosofia da actividade racional, e à sua *Política*, investigação mais histórica daquele tipo de actividade decorrente da função do homem como membro da sociedade. «O homem é, naturalmente, um animal político» *(Anthrōpos phusei politikon zōon)* [1]. O livro VIII da *Política* trata da educação, e, mais especìficamente, os Capítulos V e VII deste livro incidem sobre o valor das artes visuais, musicais e da palavra. Versei, diz Aristóteles, o valor da poesia de maneira mais completa na minha *Poética*. É legítimo considerarmos a sua *Poética* e a sua *Retórica* como um alargamento deste capítulo da *Política*, e podemos trabalhar com segurança partindo da hipótese de que, para Aristóteles, como para Platão, a poesia é uma arte que só pode ser compreendida, louvada ou censurada em relação com a totalidade do ser humano, do qual ela é não só o instrumento como também o reflexo.

Tal suposição básica, contudo, não impede Aristóteles de encarar a poesia na sua própria perspectiva, como uma coisa com o seu carácter peculiar. Um dos passos mais interessantes da *Poética* — muito embora se trate apenas de uma digressão acidental — aparece-nos no Capítulo XXV, quando Aristóteles, ao rejeitar certas pedantices da crítica, dominantes, segundo parece, no seu tempo (as presunções, sem dúvida, do sofista Zoilo [2] e dos seus amigos), alude a uma espécie de hiperliteralismo, um critério científico e informativo como fàcilmente poderia imputar-se ao Sócrates do *Íon* de Platão. Pode distinguir-se, diz Aristóteles, entre defeitos que afectam um poema como tal, e defeitos que o não afectam.

> ... se o defeito é devido a uma escolha errada — se ele representou um cavalo a levantar, ao mesmo tempo, as duas patas do lado direito, ou introduziu inexactidões

---

[1] *Política* I, 1.

[2] Zoilo, crítico que floresceu cerca de 350 a. C., foi autor de uma obra em nove livros, provàvelmente intitulada *Homeromastix (Um Chicote para Homero)*.

> técnicas relativamente à medicina, por exemplo, ou qualquer outra arte particular — o erro não é intrínseco à poesia [1].

Ou para deslocar o exemplo para uma arte mimética irmã, a pintura: «Ignorar que uma corça não tem chifres é menos grave que representá-la inartìsticamente». Com o termo *inartìsticamente* poderá julgar-se que Aristóteles cometeu uma petição de princípio, e de certo modo não há a menor dúvida de que assim é. Um pouco no mesmo sentido, notar-se-á o mesmo em toda a teoria poética que consideraremos neste livro — no sentido de que nunca será teorizada determinada área nuclear do indefinível; nunca foi possível uma definição científica ou completamente analítica de poesia. Que quer dizer *artìsticamente*? Que é a arte? Que é que nos diz uma arte de palavras?

3

Entre as partes da *Poética* que mais vezes têm sido citadas pelos teóricos encontram-se as que nos dizem que a poesia é uma coisa mais filosófica e mais elevada *(philosophōteron kai spoudaioteron)* que a «história»; que trata de coisas universais (réplica directa a Platão) ao passo que a história se ocupa de casos particulares; que não se interessa pelo que *aconteceu* mas pelo que pode acontecer (Cap. IX) e que prefere probabilidades impossíveis *(adunata eikota)* a possibilidades improváveis *(dunata apithana)* [2]. Mas como poderá o impossível ser provável?

---

[1] A *Poética* de Aristóteles é citada neste capítulo e nos capítulos seguintes de acordo com o texto e geralmente segundo a tradução de S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.ª edição, Londres, 1907. Cf. nota 1. Outras edições e traduções inglesas que podem consultar-se com muito proveito são: *Aristotle on the Art of Poetry*, trad. Ingram Bywater (Oxford, 1909); a tradução de Allan H. Gilbert segundo a edição de Gudeman, 1934, in *Literary Criticism, Plato to Dryden* de Gilbert (Nova Iorque, 1940); Seymour M. Pitcher, «Aristotle on Poetic Art», *The Journal of General Education*, VII (Outubro, 1952), 56-76; L. J. Potts, *Aristotle on the Art of Fiction* (Cambridge, 1953). Esta última é uma tradução de alta qualidade que confere a Aristóteles talvez maior continuidade e legibilidade que qualquer outra tentativa inglesa. A tradução de Butcher é citada com autorização de Macmillan & Company, Ltd. e St. Martin's Press.

[Da *Poética* de Aristóteles existe uma tradução moderna portuguesa (1951), elaborada directamente sobre o texto grego, para a qual remetemos o leitor desejoso de tomar contacto com uma obra, cujo conhecimento é ainda hoje indispensável no capítulo da teorização do fenómeno literário: «Aristóteles, Poética, Tradução directa do Grego, com introdução e índices por Eudoro de Sousa. Guimarães & C.ª Editores, Lisboa». *(N. do T.)*]

[2] Cap. XXIV. Cf. XXV: *pros te gar tēn poesin hairetōteron pithanon adunaton ē apithanon kai dunaton.*

Provável, plausível ou harmonioso, mais por certas leis aproximadas do espírito, valor e desejo, poderíamos dizer, que por regras da ciência física e da medida. Ou mais por certas leis internas estabelecidas por uma obra de arte em si mesma que por leis de uma referência externa científica.

O esforço principal da tradição aristotélica no campo da crítica tem sido o de reconciliar estas afirmações com a circunstância de um dos termos centrais no sistema de Aristóteles — como é natural devido à sua proximidade de Platão e aos seus objectivos de réplica — ser o termo *imitação (mimēsis)*. Este termo que, para Platão, significava afastamento da realidade e distorção (pelo menos quando relacionado com a arte), é aplicado por Aristóteles no sentido de alguma coisa manifestamente melhor que a realidade, muito embora possamos experimentar alguma dificuldade em compreender tal facto. Em contextos mais científicos, Aristóteles parece conceber a relação mimética entre a arte prática e a natureza como uma relação de auxílio num processo teleológico. «A arte imita a natureza» *(hē technē mimeitai tēn phusin)*. Esta afirmação surge, não na *Poética* mas na *Meteorologia* (IV, 3) e refere-se ao auxílio dado pela arte de culinária à digestão [1]. A arte reforça a natureza ajudando-a a alcançar o seu objectivo. E ainda: «Toda a arte e toda a disciplina educacional procuram satisfazer aquilo que a natureza deixa por fazer» *(pasa gar technē kai paideia to prosleipon bouletai tēs phuseos anaplēroun — Política* IV [VII], 17*)*. Ou ainda: «A arte conclui as coisas quando a natureza falha, ou imita as partes que faltam» *(hē technē ta men epitelei ha hē phusis adunatei apergasasthai, ta de mimeitai — Física* II, 8*)*. Para avançarmos um pouco mais: a arte, ao ter objectivos e ao trabalhar de acordo com um plano ou ideia, trabalha em paralelo com a natureza. A natureza faz um cavalo; um artista, um leito [2].

Não é precisamente este significado, contudo, que explica o sentido das afirmações preliminares da *Poética*, as de que as várias artes, tais como a música, a dança, pintura e poesia, são todas imitativas. Poder-se-ia tentar uma síntese de significados, mas, em primeiro lugar, o termo *mimēsis* na *Poética* deve ser interpretado como referindo-se, não a qualquer espécie de auxílio ou actividade paralela à natureza, mas à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza. Um termo equivalente é o termo *homoiōma*, empregado em vez de *mimēsis* num passo importante da *Política* (VIII, 5), que nos fala de ritmo e melodia como uma imitação de paixões. Mercê de certas alusões à arte do retrato e a outro tipo de pintura na *Poética* poder-se-ia supor, por um momento, que o conceito aristotélico de *mimēsis* era de um género muito literal e externo,

---

[1] Na argumentação socrática contra a arte da palavra, a culinária não é de modo nenhum uma arte, mas uma habilidade sofista, a falsa contrapartida da medicina.

[2] Cf. *Metafísica* VII, 9.

uma coisa parecida com o *technē eikastikē* de Platão no *Sofista*. Por outro lado, também a música e a dança são referidas na *Poética* (e na *Política*) como formas de imitação, e o objecto peculiar da imitação poética diz-se ser, na *Poética*, «homens que praticam alguma acção», os seus caracteres, paixões e acções ou vivências *(ēthē, pathē, praxeis)* [1]. Aristóteles afirma, em suma, que a imitação poética é imitação de uma íntima acção humana. A palavra *homoiōma* na *Política* parece significar uma imitação plena, uma encarnação ou um «símbolo», como poderia hoje chamar-se, de «cólera e suavidade... coragem e temperança, e todas as qualidades contrárias a estas». E é digno de notar-se que nenhuns objectos dos outros sentidos, nem mesmo os da vista, se julgam compartilhar desta qualidade directamente emotiva e moral. «Figuras e cores não são imitações, mas sinais *(sēmeia)* de hábitos morais, indicações que o corpo fornece de sentimentos» como, por exemplo, quando coramos, empalidecemos ou fazemos caretas. Estas observações na *Política* podem ajudar a explicar o motivo por que, em alguns passos da *Poética*, Aristóteles alude ao elemento dramático de *opsis*, ou espectáculo cénico, de maneira desdenhosa [2], como tratando-se antes de maquinaria e mascarada e não poesia, uma coisa dificilmente digna de crítica. Na *Poética*, Aristóteles dá nítido realce à imitação, *por palavras*, de uma espécie de objectos particularmente apropriados àquela espécie de imitação: acções humanas, paixões e caracteres.

Os possíveis objectos de imitação poética seriam, segundo a *Poética*, não só homens como se encontram na vida real, mas homens melhores *(beltionas)* ou piores que os da vida real (Cap. II) — e não só coisas como foram ou são, mas coisas como deveriam ser *(hoia einai dei)*, ou como se afirma ou julga que são (XXV).

> ... se se objectar que a descrição não corresponde à verdade, o poeta poderá talvez responder: «os objectos são, porém, como deveriam ser»; precisamente como Sófocles afirmava pintar homens como deveriam ser, e Eurípides tais quais eles são — XXV.
>
> E ainda: talvez seja impossível existirem homens como Zeuxis os pintou. «Talvez», dizemos nós, «mas o impossível é que vale mais *(beltion)*, porque o tipo ideal deve superar a realidade» — XXV.

---

[1] *Poética* I-II. Cf. Problemas XIX, 27: «Embora não possua palavras, a música, contudo, possui carácter ético».

[2] *Poética*, VI, VII e XIV.

O termo *beltion* («coisa mais valiosa» ou «realidade mais elevada») faz parte da metafísica geral da forma, crescimento, direcção ou ideal, de Aristóteles. «A natureza», diz ele no tratado *Sobre as Partes dos Animais* (IV, 10), «aproveita o melhor possível *(to beltiston)* os materiais à sua disposição». E na *Geração dos Animais* (I, 4): «A natureza ou opera mercê de uma necessidade mecânica *(to anagkaion)* ou mercê de um impulso em direcção ao ideal *(to beltion)*». Mas que ideal, poderemos perguntar, se encontra na *mimēsis* da poesia? Poderemos nós, através da concepção do ideal, mostrar que a poesia, como imagem, é também uma imitação no sentido já definido de um processo auxiliar da natureza? Poderemos dizer que a poesia (tomada no sentido educacional da *Política*) ajuda ou actua em paralelo com as forças da natureza moral do homem, ao oferecer imagens do ideal? Se fizermos esta afirmação, quase introduziremos uma cláusula didáctica na nossa definição de poesia — muito mais que o próprio Aristóteles parece desejar. Exprimir, porém, as coisas de outra maneira pode originar outra dificuldade, a de uma definição em círculo. A expressão *hoia einai dei* («coisas como deveriam ser»), diz Butcher no seu admirável comentário (p. 151), não deve ser tomada num sentido moral, mas simplesmente num sentido estético. E com isto confirma a afirmação aparentemente tautológica de Aristóteles, de que a única *falta artística* é pintar o animal *inartisticamente*.

4

Numa analogia biológica característica, Aristóteles resume assim a história da tragédia como género:

> A tragédia, depois de ter passado por muitas fases, atingiu a sua forma natural, e aí se deteve [1].

As fases de crescimento num organismo simples, desde o potro ao cavalo, têm o seu paralelo na história do drama grego, desde os ditirambos rituais dionisíacos até às tragédias de Sófocles, após o que cessou de evoluir. É possível que o pensador com tendências históricas ligue muita importância ao facto de Aristóteles ser um observador indutivo, e se sinta assim demasiado confiante ao supor que a descrição *a posteriori* de Aristóteles daquilo que tinha sido realizado no drama grego do séc. v não possui quaisquer implicações de valor.

Entre as normas mais simples que se poderiam propor para uma peça dramática encontra-se a de que esta deverá possuir determinada

---

[1] *Poética* IV: *pollas metabolas metabalousa hē tragōdia epausato epei esche tēn autēs phusin.*

extensão: — não demasiado extensa de modo a impedir que seja apreciada (um animal, por exemplo, que tivesse uma milha de comprimento não poderia ser abrangido pela vista e, por conseguinte, dificilmente poderia receber o epíteto de *belo*), mas, por outro lado, também não deverá ser demasiado breve de modo a excluir certas relações internas. A peça deve possuir, de facto, certa *magnitude (ti megethos)*, e isto porque deve ter certa estrutura e proporções. «A beleza depende da magnitude e da ordem» *(to gar kalon en megethei kai taxei estin — Poética* VII*)* [1]. Num sentido mais simples e restritivo, a acção de uma tragédia deve «caber dentro de um período do Sol» *(hupo mian periodon hēliou)* [2]. No sentido positivo, de estrutura e magnitude, a acção deve ter a extensão necessária para permitir a mudança do mal para o bem ou do bem para o mal (VII), e, poder-se-ia acrescentar, para poder exibir adequadamente não só o bem como também o mal. É preferível uma acção «complexa» a uma simples, entendendo-se por «complexa» aquela que inclui uma *peripeteia* ou súbita reviravolta e, como mecanismo dessa reviravolta, uma *anagnōrisis* ou reconhecimento. É característico do pensamento de Aristóteles o facto de estes termos, formais por um lado e intimamente ligados a outros termos mais formais, se encontrarem, por outro lado, cheios de implicações acerca do conteúdo ideal da tragédia. A eles voltaremos no próximo capítulo.

Os termos *peripeteia* e *anagnōrisis*, bem como os termos *desis* (complicação), *metabasis* (mudança de fortuna, relacionada de uma maneira genérica com *peripeteia*), e *lusis* (desenlace final) [3], podem ser conside-

---

[1] Cf. *Política* VII, 4: «A beleza realiza-se em número e magnitude... Há um limite para o tamanho dos estados, como o há para outras coisas, plantas, animais, instrumentos... Por exemplo, um navio que tenha só um palmo de comprimento não é nenhum navio, como também não o é se o seu comprimento for de um quarto de milha... Do mesmo modo um estado, quando composto de um número demasiado diminuto de pessoas... não pode bastar-se a si mesmo; e se tiver um número excessivo de cidadãos... também não é um estado, pois que é quase incapaz de governo constitucional. Porque, quem poderá ser o general de uma multidão tão vasta, e quem o arauto, a não ser que possua uma voz de Estentor?» In *Metafísica* XIII, 3, a beleza consiste na simetria, ordem e proporção, e é ilustrada pelas ciências matemáticas num grau especial.

[2] *Poética* V. A frase no contexto refere-se, claramente, mais à extensão interna (entrecho) que à extensão externa (duração), muito embora uma variação descuidada no significado de *mēkos* (tamanho) em V, 4, e em VII, 6 e um emprego sinónimo de *chronos* (tempo) para um dos significados tenha levantado algumas dúvidas entre os comentadores. Sobre as unidades de tempo e lugar, ver também Cap. II, 3.

[3] *Poética* XVIII. No Cap. XII surge-nos a distinção mais superficial das partes quantitativas de uma peça: «prólogo, episódio, êxodo, coral, sendo esta última dividida em párodo e estásimo». Há quem julgue tratar-se aqui de uma interpolação não-aristotélica.

rados como ocupando um grau intermediário entre o puramente formal e o conteúdo. Os termos formais mais puros empregados por Aristóteles são talvez *holos* e *teleios*; a acção, diz ele, deve não só possuir determinada extensão mas também constituir um todo e ser completa [1]. Encontra-se aqui bem perto um eco da *Física:*

> Porque assim definimos nós o todo: aquilo a que nada falta, como um homem completo ou uma caixa completa... «todo» e «completo» ou são absolutamente idênticos ou aparentados de muito perto. Nada é completo *(teleion)* que não tenha fim *(telos)*; e o fim é um limite. — *Física* III, 6.

A discussão do todo na *Poética* postula as outras concepções formais de um fim *(teleutē)*, um princípio *(archē)* e um meio *(meson)*. A interdependência destes três conceitos formais e do conceito do *todo* é belamente expresso na *Metafísica:*

> Às quantidades que têm um princípio e um meio e um fim, às coisas cuja posição não produz qualquer diferença, dá-se o nome de todo, e aquelas cuja posição já origina diferenças são um conjunto. — V, 26.

Princípio, diz a *Poética*, é aquilo que não precisa que nada venha antes dele; meio é aquilo que se segue naturalmente a alguma coisa e precede outra; fim é estoutra coisa. Muito embora abstractos, e se bem que os termos nos pareçam a nós, herdeiros de toda a tradição aristotélica, quase um truísmo, a verdade é que possuem, todavia, certa riqueza de sentido e dão origem até a vários problemas. Aquilo que não precisa que nada venha antes não será encontrado, certamente, muito a propósito num drama. O início de qualquer história dirá, muito naturalmente, respeito a um homem ou uma família, e isto implicará pelo menos certos antecedentes, como os antepassados (os quais poderão ou não ser mencionados num prólogo ou narrativa retrospectiva) [2]. O sentido aceitável da afirmação de que uma história tem de possuir um começo parece ser o de que a história deverá iniciar-se, mais ou menos, no ponto em que os seus antecedentes podem ser aceites automàticamente como verdadeiros, isto é, no ponto em que eles são mais genéricos que especìficamente relevantes. E isto possui um significado muito especial em relação aos mate-

---

[1] *Poética* VII.

[2] Aos acontecimentos antecedentes introduzidos desta maneira chama Aristóteles *ta exōthen* (elementos externos) e são considerados como parte do *desis* (XVIII).

riais básicos da tragédia grega, as histórias favoritas de Tebas ou da casa de Atreu. Estas, diz Aristóteles, são geralmente as melhores, porque possuem a vantagem de terem, de facto, acontecido, e, nestas condições, devem ser, pelo menos, prováveis. Poder-se-á acrescentar — porque se trata de uma ideia que naturalmente se segue — que estas histórias têm a vantagem de se iniciarem ràpidamente. Um poeta cómico do tempo de Aristóteles queixava-se assim:

> O vosso poeta trágico é o mais afortunado de todos. Em primeiro lugar, o entrecho é conhecido do auditório ainda antes de um verso haver sido pronunciado — basta ele dar o lamiré. Basta que eu diga «Édipo», e logo sabem tudo o mais: o pai chamava-se Laio, a mãe Jocasta; conhecem os nomes dos filhos e das filhas, aquilo que ele fez e o que lhe acontecerá... Nós, autores cómicos, não possuímos estes recursos [1].

Foi em virtude desta tradição bem recheada de fábulas que Horácio pôde, mais tarde, dar o seu conselho clássico para se começar com o cerco de Tróia e não com o nascimento de Helena e das suas irmãs e irmãos *(nec gemini ab ovo, in medias res)*. Todavia, o horaciano *in medias res* encontra-se numa curiosa relação com o *meson* aristotélico, que é o meio real de um entrecho e não um começo. E o paradoxo não pode ser resolvido se os termos aristotélicos forem tomados numa referência, cronològicamente avaliada e completa, ao mundo externo.

5

Os termos *princípio, meio* e *fim* acentuam e realçam uma coesão particularmente íntima de causas. Nem tudo o que acontece na vida de um homem, diz Aristóteles, pode ser incluído numa história. Sem tentar forçar o que é sobretudo uma semelhança verbal com os termos *maior, menor* e *médio* do silogismo aristotélico, podemo-nos voltar para a *Analítica Posterior* de Aristóteles a fim de encontrarmos um exemplo de como a lógica dedutiva, ou o silogismo, se relaciona com um raciocínio indutivo ou, como poderíamos dizer, dramático.

> Espírito vivo é a faculdade de atingir o termo médio instantâneamente. Seria exemplificado por um homem que visse que a Lua possui a face iluminada sempre voltada para

---

[1] Antiphanes, *Poiēsis*, fr. 191, citados em Gilbert Norwood, *Greek Comedy* (Londres, 1931), p. 49.

> o Sol e imediatamente compreendesse a causa disto: que ela recebe a luz do Sol; ou então que observasse alguém em conversa com um homem muito rico e adivinhasse que ele estava a pedir dinheiro ou que a amizade dos dois tinha origem numa inimizade comum. Em todos estes exemplos, ele viu os termos maior e menor e compreendeu então as causas, os termos médios. — *Analítica Posterior* I, 34.

Aristóteles procura reduzir o raciocínio acerca do Sol a uma forma silogística mais ou menos do seguinte modo:

> A Lua é iluminada pelo Sol (premissa menor).
> Aquilo que é iluminado pelo Sol tem a sua face iluminada voltada para o Sol (premissa maior).
> Logo: A Lua tem a face iluminada voltada para o Sol.

A dedução silogística que observámos é um reverso da experiência real e do acto de aprender. É uma modificação de determinada ordem derivada da experiência rude. Poder-se-á traçar um paralelo: olhamos para a Lua e pomo-nos a especular por que motivo é ela desta ou daquela maneira; assistimos à tragédia de Édipo e ficamos a cogitar no seu significado, nas razões por que ela é deste ou daquele modo. A diferença entre o acto da aprendizagem astronómica e aquilo que se passa na presença da tragédia consistirá em que, nesta última, existe aquilo que Aristóteles considera, não como os termos médios demonstràvelmente certos de uma ciência, mas os termos prováveis de uma arte prática. Da peça dramática não poderíamos derivar estritamente um «silogismo» mas sim um «entimema», uma contrapartida do silogismo no reino da probabilidade [1]. Poderíamos ainda notar outra diferença no facto de que a cadeia mais complicada de acontecimentos num drama viria a produzir não um, mas vários termos médios, de modo que teríamos aquela espécie de cadeia de silogismos em suspenso, conhecida como o sorites aristotélico. E ainda, como é próprio da poesia abster-se de generalizações ou da comunicação de mensagens, poderíamos não encontrar a premissa maior do nosso silogismo, muito embora, por outro lado, a tragédia grega pudesse fornecer uma excepção na circunstância de os seus coros e frequentes expressões gnómicas servirem um objectivo altamente generalizador. Seja como for, se encontrarmos um drama, digamos o *Rei Édipo* de Sófocles (uma peça que Aristóteles parece considerar como correspondendo ao seu ideal) [2], e se acharmos que ele representa

---

[1] Cf. Cap. IV, 5, p. 86.

[2] Ver *Poética* XI, XIII, XV, XVI, XXIV, XXVI.

uma estrutura coerente e ordenada, haverá certa tendência para extrair dele alguma impressão dominante. E isto poderia ser reduzido ou despoetizado, com grande realce do elemento generalizador, mais ou menos do seguinte modo:

> Édipo comete um parricídio e um incesto.
> Aquele que comete parricídio e incesto é um criminoso, faz cair sobre o seu país uma maldição e está condenado ao castigo.
> Por isso, Édipo é um criminoso, faz cair sobre o seu país uma maldição e está condenado ao castigo.

A interpretação precisa da peça que incorporamos no nosso silogismo não é essencial para a teoria geral. O leitor pode inserir o seu próprio termo médio, ou termos, em correspondência com qualquer inferência sua esclarecedora do *Édipo*. O que aqui se acentua é o modelo consistente ou implìcitamente razoável, a coesão indutiva e imaginativa das partes dramáticas, princípio, meio e fim, e por sua vez as suas subdivisões.

O género de unidade implicada não só na teoria geral de Aristóteles da forma orgânica mas também na sua teoria de mimese verbal, é a unidade de uma coisa com partes heterogéneas de actuação recíproca. Esta ideia encontra-se ilustrada na *Política* (II, 2) por meio de uma notável analogia:

> Não é evidente que um estado pode, por fim, atingir um grau de unidade tal que deixe de ser estado? Isto, atendendo a que a natureza de um estado consiste na pluralidade, e ao tender para uma maior unidade transforma-se de estado em família, e de família em indivíduo... E ainda: não é só constituído por uns tantos homens, mas por diferentes espécies de homens, porque semelhantes não constituem um estado. Não é como uma aliança militar. A utilidade desta última depende da sua quantidade... mas os elementos com os quais vem a formar-se uma unidade diferem em natureza.

«As partes da acção», diz a *Poética* (VIII), «mantêm-se juntas.» As especulações de Aristóteles começam com a observação da vida, mas não terminam por uma análise atomística. Ele vê o todo como alguma coisa mais que a soma das suas partes, incluindo aí as relações entre as partes.

Para fazermos uma última aplicação destas ideias às coisas literárias, diremos que Aristóteles, bem compreendido, nos pede que distingamos entre aquilo que é um objecto verbal (uma unidade, uma coisa e, conse-

quentemente, análogo a um ser substancial) e aquilo que, sob certos aspectos, o pretende ser. A unidade do objecto verbal é uma unidade que penetra em muitos planos e que requer o complemento de todos estes planos, como Aristóteles indica, talvez, na sua lista dos seis elementos da tragédia: *muthos* (fábula), *ēthos* (caracteres), *dianoia* (pensamento) — estes, diz ele, constituem a «matéria» [1]; *lexis* (elocução), *melos* (canto) — estes são o «meio» [1]; *opsis* (espectáculo) — este é o «modo» [1]. A integração destes seis elementos não é coisa que se subentenda de ânimo leve, nem tão-pouco a legitimidade da tripla distinção: matéria, meio, modo. Voltaremos ainda a dizer alguma coisa sobre este ponto. Por agora, admitiremos que a integração presentemente discutida, sobretudo em relação ao enredo, incluirá os outros cinco elementos. Realcemos, de momento, a unidade e realidade da peça, como sendo distinta, embora análoga, da dos objectos nas outras áreas da nossa experiência.

> Uma proposição ou frase pode ser una de dois modos: ou por significar uma só coisa, ou por constituir uma ligação ou união de várias partes. Deste modo, a *Ilíada* é una mercê da união das suas partes; e também o é a definição de homem, devido à unidade da coisa significada. — *Poética* XX.

Um passo da *Metafísica* (VII, 4) torna claro, de facto, que a unidade da coisa significada (homem, por exemplo) era para Aristóteles uma unidade de maior dignidade metafísica que a unidade da composição verbal.

> ... temos uma definição, não quando existe uma palavra ou fórmula idênticas em significado (porque neste caso todas as fórmulas e sequências verbais seriam definições, visto que haverá sempre um nome para qualquer sequência verbal: a própria *Ilíada* seria uma definição), mas sim quando existe uma fórmula de qualquer coisa primária ...

Não obstante, a unidade da composição verbal, «pela ligação ou união das partes», possui um valor próprio, completamente diferente daquele que se nos depara na outra espécie de unidade verbal, a unidade mais abstracta da definição ou exposição. O *Rei Édipo* é alguma coisa mais que o seu título e que certo número de cenas reunidas sob o mesmo título, precisamente como um homem real é mais que o seu nome ou a sua

---

[1] Para a relação destes termos com o termo *forma*, tal como surge nesta história, ver Cap. XXXII, Epílogo, n.º 7.

definição e, no mundo das substâncias físicas, é mais *coisa* que certo número de caixas de cartão, embrulhadas juntas, e identificadas com um rótulo. O *Édipo* possui uma realidade e uma substancialidade muito mais ligadas que, por exemplo, os acontecimentos registados em determinado ano na *Crónica Anglo-Saxónica* ou um capítulo da *Anabase* de Xenofonte. Muito mais que algumas outras peças gregas, particularmente de Eurípides, a quem Aristóteles se refere nìtidamente com menos aprovação. O *Andrómaco* de Eurípides, por exemplo, divide-se ao meio (se não em partes ainda mais pequenas) e fàcilmente poderia ser considerado como fragmentos de, pelo menos, duas peças dramáticas inacabadas, reunidas por meio do título e de determinados pontos abstractos. A sua unidade é um tanto ilusória. O *Édipo*, pelo contrário, não só apresenta certa imagem unificada e significante da realidade, como também ele mesmo é uma forma da realidade.

CAPÍTULO III

ARISTÓTELES: TRAGÉDIA E COMÉDIA

1 — O foco trágico, definição de tragédia, catarse. 2 — Fábula e caracteres, espectáculo, o herói trágico ideal. 3 — *Hamartia* (três interpretações), ética aristotélica *versus* ética socrática, sorte boa e má, disparates teológicos, *Édipo*. 4 — *Peripeteia* e *anagnórisis* como conteúdo dramático. 5 — Definição de comédia, catarse cómica, comédia velha e comédia nova, sátira *versus* significação geral, rótulos, tipos cómicos na *Ética* de Aristóteles, os *Caracteres* de Teofrasto, o cómico universal, *hamartia* trágica e cómica. 6 — Antinomias trágicas e cómicas, importância da resposta de Aristóteles a Platão; dupla função para o universal, libertação das teorias trácia e beócia, o abade Bremond, mistério *versus* crítica.

1

Temos usado o termo «tragédia» quase como se fosse sinónimo de «poesia». Aristóteles procede da mesma maneira, ou, pelo menos, dedica grande parte da sua *Poética* (capítulos VI-XIX) à tragédia. Não só a tragédia evoluiu, como vimos, através de várias fases, até à sua entelé-quia ou forma plena, mas também, num sentido mais amplo, esta mesma evolução foi a evolução da poesia até atingir a sua forma plena, que não era outra senão a da tragédia. A epopeia, que Aristóteles trata nos últimos quatro capítulos da *Poética*, havia constituído uma fase na génese da tragédia, poderia ser discutida quase nos mesmos termos e, muito embora isto pareça contrariar a opinião dominante, era inferior à tragédia, porque era menos concentrada, menos ideal. O ditirambo era uma introdução ritual mais recente à tragédia que sobreviveu nas partes líricas e corais, intimamente ligado à acção. A filosofia da lírica como tal não nos surge na *Poética*. O género didáctico não é, claramente, sancionado, sendo a física de Empédocles aduzida como um exemplo daquilo que é verso mas não poesia. Os géneros literários como tais constituem um capítulo pós-aristotélico de história crítica. Mas pode observar-se aqui que o predomínio de um género ou outro em diferentes

períodos pode afectar fortemente sistemas inteiros de crítica e proporcionar aquela visão e penetração que lhes possibilitam afirmações com valor mais permanente. A poética aristotélica é a poética do drama e especialmente da tragédia. Citamos agora, do Cap. VI, a célebre definição de tragédia. Tragédia é:

> uma imitação de acções sérias, completa em si mesma, de certa magnitude, numa linguagem embelezada com as várias espécies de ornamentos artísticos distribuídas pelas várias partes da peça; não mediante uma narrativa mas sob a forma de acção; e efectuando, por meio de terror e compaixão *(di' eleou kai phobou)*, a conveniente purgação *(katharsis)* desses sentimentos.

Uma das frases mais debatidas desta definição é a última, a relativa à catarse. Notar-se-á sem dúvida que Aristóteles, precisamente por estar, de uma maneira geral, resolvido a responder a Platão em termos metafísicos — jogando o seu poético «universal» contra a imitação platónica de uma imitação —, esboçou aqui também uma breve resposta, em termos emotivos, ao argumento de Platão de que a poesia inflama as paixões e enfraquece a fibra moral. É possível que Aristóteles tenha dito mais alguma coisa acerca da catarse numa segunda parte perdida da *Poética*. Nas linhas que na *Política* dedicou à educação, existe uma afirmação paralela sobre o benefício da música para a purgação de emoções de frenesim religioso. «Quando mais adiante tratarmos da poesia», diz ele, «trataremos do assunto com mais precisão» (*Política* V [VIII], 7). Os exegetas da catarse aristotélica envidaram os seus esforços sobretudo no sentido de esclarecer se o termo *catarse* é uma metáfora médica, hipocrática, implicando a purgação ou expulsão de qualquer coisa prejudicial (as próprias emoções), ou se se trata de uma metáfora religiosa ou moral, implicando a purificação ou despersonalização estética das nossas emoções de terror e compaixão, geralmente egoístas. Várias teorias intermediárias fizeram a sua aparição nos fins da Renascença, e a elas nos referiremos em capítulo posterior. A primeira, ou o ponto de vista higiénico, embora mais rude, parece ser aquilo que Aristóteles tinha em mente — se é lícito julgarmos por o que ele nos diz da música na *Política* e pela sintaxe usual do substantivo *katharsis*, com um complemento no genitivo da coisa prejudicial purgada (e não da coisa purificada e retida), como na frase do *Fedo* de Platão: *katharsis tis tōn toioutōn pantōn* (isto é, *hēdonōn kai phobōn*) [1], que pode ser o modelo

[1] *Fedo* 69: «A verdade é, de facto, uma espécie de purgação de todas estas paixões [prazeres e temores].

de Aristóteles [1]. O segundo, ou o ponto de vista purificador, é adoptado por Butcher na sua obra. Liga-se mais fàcilmente a teorias modernas sobre a dignidade da experiência trágica e o alargamento que ela provoca nas nossas almas, e encontra-se sem dúvida mais próxima não só daquilo que quase todos nós gostaríamos de dizer mas também da verdade. Tem pelo menos a vantagem de permitir o prazer da tragédia enquanto a ela assistimos, e não, num sono mais profundo após o regresso a casa, uma espécie de alívio após uma orgia emocional. Mas os dois pontos de vista referem-se, afinal, não tanto àquilo que a tragédia diz ou é, como ao que a tragédia pode provocar em nós; o seu reino é mais o da psicologia experimental que o da crítica literária. Ambos tratam do «terror e compaixão» mais como referência a qualquer coisa existente no auditório que em relação a qualquer coisa (cenas ou elementos) existente na peça, «cenas de terror e compaixão», como a frase pode justamente ser traduzida.

2

Outro problema vigorosamente debatido pelos exegetas diz respeito à afirmação *(Poética* VI*)* de que a fábula *(muthos)* é a alma e o primeiro princípio *(archē kai psuchē)* da tragédia. O deslocamento do interesse no sentido dos caracteres como coisa que, de certo modo, aparece separada ou é anterior à fábula, encontra-se associado, històricamente, ao desenvolvimento da crítica romântica e ao drama da análise da alma por intermédio do devaneio e do solilóquio. Hoje é possível a um crítico de formação rigorosamente clássica escrever um trabalho [2] censurando os estudos shakespearianos por porem de lado um princípio aristotélico central e se entregarem demasiado a cogitações sobre as personagens. Num capítulo anterior da *Poética,* todavia, Aristóteles diz que a poesia imita os homens, não só nas suas acções, mas também na sua maneira de ser e sentimentos. E afirma também que *ēthos* (como também *muthos)* é um dos elementos da tragédia. Poder-nos-íamos contentar com o dizer que não pode existir nenhuma consideração básica de caracteres e acção em separado. Ou ainda que fábula sem caracteres é um quebra-cabeças, como numa história policial; e caracteres sem fábula uma série de diálogos ou solilóquios, como em alguns dramas românticos

[1] Pode encontrar-se um terceiro argumento na circunstância de a *Retórica* de Aristóteles (II, 5, 8) falar de terror e compaixão como naturalmente relacionados. Isto parece depor contra a opinião (Butcher, p. 265) de que estas emoções estão especialmente reunidas na tragédia, de modo a poderem purificar-se mùtuamente do sentimento e do egoísmo.

[2] E. E. Stoll, «Poetry and the Passions: An Aftermath», *PMLA*, LV (Dezembro 1940), 979-92.

destinados à leitura e não à representação. «Que é uma personagem senão a determinação de uma ocorrência?» — pergunta Henry James. «E que é uma ocorrência senão a ilustração de uma personagem?» «Se uma mulher está de pé, com a mão apoiada na mesa, e olha para mim de certa maneira, trata-se de uma ocorrência» [1].

Talvez ainda se não tenha dito o suficiente sobre a diminuta consideração que Aristóteles mostra pelo sexto elemento da tragédia na lista que apresenta, *opsis*, a parte óptica ou espectáculo. Considera-a simples mudança de cena e mal dizendo respeito à crítica [2]. Parece concordar com a desaprovação, expressa por Platão, da imitação dos animais e ruídos artificiais do trovão (*República* III, 396), e deste modo é o segundo crítico da antiguidade a retomar a longa luta dos homens de bom senso contra a usurpação do palco pela «vaudeville», diversões de ópera e palhaçadas — «a longa peruca de latão», e o «roupão florido», Pinkie e os frangos comidos inteiros. É preferível, diz Aristóteles, «confiar no tratamento artístico da história». Devemos conseguir o efeito desejado ouvindo simplesmente (ou lendo). Isto pode ser um ponto de vista um tanto limitado e extremista, mas tem a vantagem de realçar o elemento poético e verbal do drama, precisamente aquilo que é estável e permanentemente aceitável como objecto de crítica.

No nosso último capítulo tratámos de *to beltion* ou o objectivo ideal da acção da natureza no esquema aristotélico dos universais, quando esse objectivo é reflectido ou encontra paralelo na obra humana, que é o poema, tomado como uma entidade estrutural. É mais difícil, embora igualmente importante, examinar como o ideal se pode referir à natureza como um objecto que o poema representa ou imita. Talvez Aristóteles quisesse dizer, num sentido afectivo, que a poesia auxilia a nossa natureza a atingir a sua norma (a catarse auxilia os objectivos éticos da natureza, tal como a culinária auxilia a digestão). E, de facto, parece afirmar que a natureza, tal como é imitada em poemas, possui determinada relacionação com os valores éticos. Mas esta relacionação, seja ela qual for, dificilmente parecerá ser a mesma coisa que uma avaliação segundo uma norma ética.

A poesia trágica, diz Aristóteles, pode representar os homens melhores que aquilo que são, ou como são. Sófocles representou-os

---

[1] Henry James, *The Art of Fiction*, ed. L. N. Richardson (Nova Iorque, 1941), p. 86.

[2] *Poética* VI. Já observámos (Cap. II, p. 40) a opinião expressa na *Política* que os objectos da visão, cor e figura possuem um direito muito mais débil que a música de servirem de símbolos da experiência ética. Num passo da *Poética* (Cap. IV) sobre o prazer que sentimos ao reconhecer o retrato de uma pessoa conhecida, parece ser a universalidade do prazer mimético que é realçada: ele surge até mesmo num exemplo assim tão simples como o do retrato.

como sendo melhores; Eurípides, como eles são. A poesia, diz ainda, ao defender, contra uma crítica literalista, histórias com o maravilhoso, pode alegar que nos dá as coisas tal como dizemos ou julgamos ser. Quanto a recompensas e castigos — de grande importância na tragédia — a justiça distributiva, que dá a cada um conforme os seus merecimentos, constitui uma débil forma dramática e não passa de uma concessão ao público. Depara-se-nos na comédia. Outra forma débil é aquela que só mostra o vilão a sofrer um revés apropriado. É difícil albergar quaisquer sentimentos muito intensos acerca de tais desfechos.

A tendência moral da teoria nota-se mais distintamente na exclusão de outros dois casos, aquele em que o homem virtuoso é vítima da adversidade (isto só pode chocar-nos — *to miaron*), e aquele em que o vilão prospera (o que é contra o nosso sentido moral ou sentimento humano — *to philanthrōpon*). A tragédia existe no caso bem equilibrado e complicado de um homem, com forte carácter e elevada posição social, como Édipo ou Tiestes, vítima da adversidade em consequência de algum erro *(di' hamartian tina, di' hamartian megalēn)*. E, todavia, ele não merece *(anaxios)* uma adversidade tão grande (podemos, por conseguinte, sentir compaixão); e é um homem muito semelhante a nós *(homoios)*, e portanto podemos sentir terror ao contemplarmos o espectáculo da sua adversidade [1].

3

Uma grande divergência de opiniões acerca da tragédia grega pode expor-se resumidamente a propósito das divergências existentes em relação ao termo *hamartia*. Etimològicamente, significa o falhar o alvo com o arco e a seta, acto, por conseguinte, inábil mas não moralmente culpável. E de acordo com determinada corrente do pensamento, *hamartia* no drama grego é, sobretudo, o acto de realçar uma maior tragédia do destino, um sofrimento mais intenso do homem, imprevisível e sem medida, às mãos dos deuses, e a resignação estóica do homem [2].

> Tal como as moscas para os travessos rapazes, assim somos nós para os deuses;
> Eles matam-nos para sua diversão.

---

[1] Noutro capítulo da *Poética*, XV, a personagem trágica deve ser boa *(chrēston)*, apropriada *(harmotton)*, fiel à realidade *(homoion)* e coerente *(homalon)*. A segunda, terceira e quarta constituem a doutrina clássica dos requisitos das personagens. Cf. Cap. V.

[2] Seymour M. Pitcher, «Aristotle's Good and Just Heroes», *PQ*, XXIV (Janeiro, 1945), 1-11; (Abril, 1945), 190-1; C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy* (Oxford, 1944), Cap. V.

Mas o termo pode também interpretar-se como contendo implicações de responsabilidade moral (significa *pecado* no grego do Novo Testamento). E segundo outra escola, *hamartia* é o ponto crucial de uma modalidade de tragédia profundamente moral (e mesmo cristã), a história da fraqueza culpável do homem e do seu justo castigo. A literatura clássica grega, desde Homero até aos trágicos, está repleta de vontade e personagens humanas ocupadas em acção responsável. Mesmo Antígona, quando se enforca na sua caverna fechada, não foge a este critério. Imaginemos Ulisses no mesmo apuro, ou recordemos a sua táctica corajosa e engenhosa quando prisioneiro na caverna dos Ciclopes [1].

Mas é ainda possível outra ideia, embora um tanto mais difícil, uma ideia que pode fazer mais justiça à incómoda tensão entre o querer e o conhecer, que se observa em algumas peças gregas, sobretudo no *Rei Édipo*, e que pode também estar mais de harmonia com as sugestões de Aristóteles, quando tomadas em relação ao principal conteúdo do seu pensamento. O erro só surge devido à ignorância, afirmava contìnuamente Sócrates, e de modo muito eloquente no *Protágoras* (352). Na realidade, não é possível saber-se o que é correcto e proceder-se de modo diferente. Mas a psicologia da *Ética* de Aristóteles é mais complicada. Ocupado, como tantas vezes, em refutar ou atenuar a opinião de Platão ou Sócrates, assim argumenta ele no Livro VII da *Ética a Nicómaco:*

> Agora podemos perguntar... como é que um homem com uma justa concepção das coisas pode levar uma vida desregrada. Que ele a leve quando dotado de conhecimento, dizem alguns que é impossível; porque seria estranho — pensava Sócrates — que, depois de o conhecimento penetrar num homem, qualquer outra coisa pudesse dominar esse conhecimento e arrastá-lo como a um escravo. Sócrates opunha-se inteiramente a este ponto de vista, afirmando que vida desregrada é coisa que não existe; ninguém com uma ideia justa pode actuar contra aquilo que julga melhor; só o poderá fazer por uma questão de ignorância. Isto, todavia, contradiz manifestamente os casos observados, e é preciso investigar o que se passa de facto com um homem destes...
>
> ... uma vez que há duas espécies de premissas, nada impede um homem de conhecer ambas as premissas e de agir contra o conhecimento que ele possui, desde que utilize apenas

[1] Lane Cooper, *Aristotelian Papers* (Ithaca, 1939), «The Villain as Hero»; e «Αμαρτία Again — AND AGAIN», *The Classical Journal*, XLIII (Outubro, 1947), 39-40.

> a proposição geral e não a particular, porque são actos particulares que têm de ser realizados...
>
> Mas é esta precisamente a situação dos homens quando dominados pela paixão; porque explosões de cólera, apetites sexuais e outras paixões semelhantes alteram, na realidade, e como é óbvio, a nossa condição corpórea, e em alguns homens produzem mesmo acessos de loucura. É, pois, evidente que pessoas sem autodomínio se encontram em condição similar à de homens adormecidos, loucos ou ébrios. — VII, 2-3.

De qualquer modo, a experiência ensina-nos que é possível conhecer o melhor e seguir o pior *(Video meliora, proboque. Deteriora sequor)* [1]. Mas os graus de responsabilidade podem ser de muito difícil definição.

> Quando (I) o dano sucede contràriamente ao que seria razoável esperar, trata-se de pouca sorte *(atuchēma)*; quando (II) não é contrário ao que seria razoável esperar, mas não encerra intenção de prejudicar, trata-se de um erro *(hamartēma)* (porque um homem comete um erro *(hamartanei)* quando a falta tem origem nele, mas é vítima de acidente quando a origem da falta se encontra fora dele). Quando (III) actua com conhecimento, mas não após deliberação, existe uma injustiça *(adikēma)* — v. g. nos actos devidos a cólera ou a outras paixões necessárias ou naturais no homem; porque quando os homens praticam actos tão nocivos e errados *(blaptontes kai hamartanontes)* actuam injustamente e os seus actos são actos de injustiça, mas isto não significa que os autores dos actos sejam injustos ou maus, porque o dano não tem origem na maldade *(mochthēria)*. Mas quando (IV) um homem actua por escolha deliberada, é um *homem injusto* e mau. — *Ética* V, 8.

Uma afinidade próxima entre o (III) nesta lista (o acto de paixão) e o (II) (o acto de negligência culpável), encontra-se sugerida na continuação do passo já citado do Livro VII.

> ... vida desregrada... é de censurar, não só como falta *(hamartia)*, mas como uma espécie de vício *(kakia)* [2]. VII, 4.

---

[1] Ovídio, *Metamorfoses* VII, 20.

[2] *kakia* parece ser aproximadamente equivalente a *mochthēria* (maldade) mencionado na *Ética* V, 8, e distinta de *hamartia* na *Poética* XIII.

Ainda noutro passo (*Ética* III, 1), a ignorância, mesmo enraizada e maldosa, (IV) da lista anterior, é referida como *hamartia*. *Hamartia* (erro) e o seu equivalente *hamartēma* (acto erróneo) e o verbo *hamartanein* parecem implicar uma área de gradual transformação, desde uma periferia de vício e paixão até a um ponto central de negligência temerária e culposa [1]. Não só o Cap. V, 8 como também o III, 1 da *Ética* incluem descrições muito úteis desta última:

> ... sendo praticados por ignorância, são erros *(hamartēmata)*, quando a pessoa atingida, o acto, o instrumento, ou o fim a atingir for diferente do que o agente supôs; o agente pensou que não atingia ninguém ou que não atingiria com este objecto; ou ainda que não estava a atingir determinada pessoa com determinado fim: mas as coisas passaram-se de modo diferente do que ele julgava possível (v. g. a sua intenção não era ferir, mas apenas picar, ou então a pessoa atingida ou o objecto lançado eram diferentes do que ele havia imaginado). — V, 8.

> Um homem pode, pois, ignorar quem é, o que faz... e para que fim (v. g. pode supor que o seu acto contribuirá para a segurança de alguém); pode, sem querer, como Ésquilo, revelar mistérios, «sem saber que era segredo»; ou, como aconteceu com a catapulta, dizer que «disparou aquilo quando apenas pretendia mostrar o seu funcionamento». Também poderia acontecer julgar o filho como um inimigo, como sucedeu com Mérope; ou supor embotada uma lança aguçada ou considerar uma pedra dura como pedra-pomes; ou ainda dar de beber a um homem com o objectivo de o salvar e matá-lo; ou ainda desejar apenas tocar numa pessoa, como no pugilismo de exibição, e na realidade feri-la. —III, 1.

Ou, se nos é lícito uma pequena interpolação, uma pessoa poderia encontrar numa encruzilhada um homem idoso e o seu séquito, começar a discutir e acabar por os matar a todos, ignorando que o homem idoso era o próprio pai. Ou poderia amanhã prestar determinado serviço a uma nação estrangeira decifrando qualquer enigma, e receber como recompensa a mão da rainha dessa nação, ignorando que a rainha era a sua própria mãe. «A realização de um acto chamado involuntário em virtude

---

[1] Butcher, p. 320-1, indica um passo no *Édipo em Colona*, II, 966 ff., no qual *hamartia* e *hamartanein* mudam, em linhas sucessivas, desde o significado de voluntário até ao de involuntário.

da ignorância», diz a *Ética* (III, 1), «deve ser dolorosa e implicar arrependimento.» A «compaixão e o perdão dependem do desconhecimento de circunstâncias particulares» [1].

A matéria em questão pode ser ainda ilustrada por outra distinção, feita na *Física*, de Aristóteles, entre aquilo a que ele chama *espontâneo* (o acontecimento natural mecânicamente determinado) e *casual* (o acesso de boa ou má sorte).

> O acaso *(tuchē)* e aquilo que resulta do acaso são próprios de agentes capazes, de uma maneira geral, de boa sorte e acção moral. Por isso, o acaso encontra-se necessàriamente na esfera das acções morais. Isto é indicado pelo facto de se supor que boa sorte *(eutuchia)* é a mesma coisa, ou quase a mesma coisa, que felicidade, e felicidade uma espécie de acção moral, uma vez que é boa.
>
> ... acontecimentos espontâneos *(hosa apo tou automatou)* dizem-se «casuais» se forem objectos de intenção deliberada e devidos a agentes capazes daquela modalidade de acção. — *Física* II, 6.

A aplicação moral encontra-se desenvolvida em vários passos da *Retórica* relativos à psicologia do louvor e da censura.

> Uma vez que o louvor se fundamenta em acções, e o actuar de acordo com um objectivo moral é característico do homem digno, devemos procurar mostrar que um homem está a actuar daquela maneira e que é útil que se note que ele tem procedido assim em várias ocasiões. Por este motivo também temos de presumir que coisas acidentais e acessos de boa fortuna são devidos a um propósito moral; porque se puder aduzir-se um número de exemplos similares, eles serão considerados sinais de virtude e propósito moral. — I, 9 [2].

---

[1] Outra classe de acções tratada na *Ética* (III, 1) de Aristóteles como talvez involuntárias são as «praticadas com receio de males maiores ou devido a qualquer objectivo nobre». Poder-se-ia realizar uma destas acções, por exemplo, «se um tirano nos ordenasse que cometêssemos qualquer coisa vil, e mantivesse os nossos pais e os nossos filhos em seu poder, os quais seriam salvos se praticássemos a acção ordenada e mortos na hipótese contrária». O conceito aqui definido do involuntário, embora não pareça de importância central para a *hamartia* discutida na *Poética* e na *Ética* seria nltidamente válido na discussão de uma falta tão trágica como o sacrifício de Ifigénia às mãos de Agamémnon para ganhar um vento favorável à expedição contra Tróia.

[2] As citações da *Retórica* de Aristóteles existentes neste capítulo e nos seguintes são feitas com autorização dos editores de *Aristotle... The «Art» of Rhetoric*, trad. por John Henry Freese, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.; Harvard University Press, 1939.

Ou como já disse o poeta Simónides:

> ... um homem... não pode deixar de ser mau se for dominado por uma calamidade sem esperança; porque qualquer homem é bom quando a sorte é boa, e mau quando ela é má; e, tudo considerado, os melhores são aqueles a quem os deuses amam [1].

Fortes fortuna juvat. Deus ajuda a quem se ajuda. O lado mais negro, mais carregado, deste aforismo tem sido sempre, talvez, o mais apto a receber tratamento literário, mesmo que esse tratamento assuma um aspecto cómico. O «Pomar das Cerejeiras» de Tschekhov, por exemplo, dá-nos uma figura reduzida da tragédia grega no melancólico, infeliz e antipático criado do filósofo Epihodof, cujas «vinte desgraças diárias» (quando abre uma porta, fica-lhe o puxador na mão; quando joga bilhar, rompe sempre o pano) fazem claramente parte da sua miserável maneira de ser. O que se nos depara no pensamento grego é, sem dúvida, uma noção primitiva de providência: se os deuses superintendem em tudo, a boa e a má sorte devem, de certo modo, ser obra deles, e isto por uma razão suficiente. Uma versão moderna terá carácter psicológico — teoria freudiana de deslizes inconscientemente deliberados, o culto da má sorte que se cultiva, pessoas propensas a acidentes [2].

Ser responsável por erros parcialmente inevitáveis é já uma coisa bastante má em qualquer campo da actividade humana, e deve ser uma coisa terrível e esmagadora quando esse campo de actividade diz respeito às relações do homem com o sobrenatural. Um velho marinheiro mata um albatroz amigo com uma seta (*hamartia* por atingir o alvo), e provoca deste modo uma terrível punição sobre si mesmo e sobre os outros camaradas de bordo. Quando uma escritora de certa idade se queixou a Coleridge de que o poema não encerrava qualquer moral, ele retorquiu que, em sua opinião, tinha mesmo «demasiada» moral. E acrescentou que, de facto, ele não deveria possuir qualquer moral, tal como, nas Mil e Uma Noites, a história do mercador que atirou cascas de tâmara para dentro de um poço, arrancando por pouca sorte um olho ao filho do génio. O génio saiu do poço e exigiu, como vingança, a vida do mercador.

---

[1] «Eulogy to Scopas», in *Lyra Graeca*, trad. de J. M. Edmonds (Londres, Loeb Classical Library, 1924), vol. II. O fragmento conserva-se no *Protágoras* de Platão, 339, 347.

[2] Ver Freud, *The Psychopathology of Everyday Life*, trad. de A. A. Brill (Nova Iorque, 1914).

É neste capítulo do errar humano, das faltas cometidas contra o sobrenatural e, por conseguinte, de importância e consequência ilimitadas, que teremos de colocar a *hamartia* da tragédia grega ideal para Aristóteles, o *Rei Édipo*. Na tragédia hebraica de Job, em parte análoga, o significado anunciado, no fim, pela voz no redemoinho é de que os sofrimentos de Job não foram estritamente determinados pela extensão dos próprios pecados. O mesmo significado encontra-se implícito no *Édipo*, mas o que mais se realça é uma responsabilidade que, embora nunca pudesse ter sido satisfatòriamente rejeitada, Édipo não tinha, contudo, a liberdade de evitar. Se, por um lado, Édipo está predestinado para a destruição, por outro lado as características, ocasião e plenitude do seu sofrimento são irònicamente determinados pela espécie de cepticismo militante que ele compartilha com a mãe e pelos seus próprios esforços violentos para se libertar. O arrebatamento que pode encontrar-se nas suas primitivas acções — a fuga de Corinto e o assassínio de Laio — apenas prefigura os apressados, irascíveis e irreverentes passos da sua inquirição no dia da ruína [1].

4

No último capítulo falámos acerca da teoria aristotélica da poesia como uma teoria da forma poética. Mas é uma teoria da forma apenas no sentido de que *forma* possui implicações absolutas para aquilo que, de outro ponto de vista, pode ser considerado como conteúdo poético. Dois termos aristotélicos, precisos e técnicos, já mencionados no nosso último capítulo, servem para mostrar a interdependência das duas facetas da teoria. *Peripeteia* (reviravolta súbita) e *anagnōrisis* (reconhecimento) são os eixos em torno dos quais gira a complexa acção *(peplegmenē praxis)* preferida por Aristóteles; constituem uma necessidade formal no bem-desenvolvido todo dotado de certa extensão, a acção com princípio, meio e fim, onde o bem e o mal estão adequadamente balançados um contra o outro. Ao mesmo tempo, *peripeteia* e *anagnōrisis* são incidentes centrais na história séria *(muthos)* do protagonista, a sua *hamartia* e o seu sofrimento. *Peripeteia* é uma forma aguda de *metabasis* ou mudança do bem para o mal. À luz dos exemplos de Aristóteles (o mensageiro de Corinto vinha tranquilizar Édipo, mas produz precisamente o efeito contrário; Dánaos leva Linceu com o objectivo de o executar, mas é ele próprio executado) — pareceria que *peripeteia* significa qualquer coisa como uma reviravolta daquilo que se espera, ou frustração de propó-

---

[1] Para uma exposição minuciosa da peça como «crítica do racionalismo» ver Cleanth Brooks e Robert B. Heilman, *Understanding Drama* (Nova Iorque, 1948) p. 573.

sitos, uma «catástrofe inesperada que resulta de um acto involuntàriamente praticado» [1]. *Peripeteia*, diz um profundo conhecedor das coisas clássicas, é uma espécie de ironia de acção. A ironia de palavras, tão frequente também na tragédia grega e tão expressiva, ocorre «quando as palavras são como que apanhadas pelas circunstâncias e inoculadas com um sentido mais completo que o que lhe foi atribuído pelo seu autor». A ironia de acção surge quando «as acções são apanhadas fora do alcance de um agente e inoculadas com um sentido que é precisamente o contrário do que se pretendia» [2]. *Anagnōrisis*, quando usada em íntima ligação com *peripeteia*, é a compreensão da verdade por parte do herói, o sentido pleno do acto cometido em erro. Há seis espécies, diz Aristóteles, das quais a mais eficaz não é a da cicatriz descoberta no banho (como no regresso de Ulisses a Ítaca) ou a deliberadamente forjada por uma das personagens (como quando Orestes se dá a conhecer a Ifigénia), mas aquela que brota naturalmente das próprias manobras do enredo — e o exemplo é o do mensageiro no *Édipo*. *Peripeteia* e *anagnōrisis*, sugeiríamos nós, não são senão os normais desenvolvimentos e complementos de *hamartia;* constituem o resultado, surpreendente mas natural, do acto de errar parcialmente responsável. A reviravolta, diz Aristóteles, deveria seguir os seus antecedentes de uma maneira provável ou necessária, mas é muito melhor se ela causar também uma surpresa. Se não houvesse surpresa, isto é, se a ruína da personagem fosse claramente predizível ou aceitável desde o início como o único resultado plausível da culpa do protagonista, teríamos, não *hamartia*, como ela em rigor pode ser concebida, mas o acto plenamente condenável do vilão. *Peripeteia* e *anagnōrisis* constituem requisitos para uma acção de certa magnitude, uma acção suficientemente vasta para mostrar a evolução de uma personagem através da confiança, erro, reconhecimento e sofrimento. Estes dois aspectos técnicos são especificações daquela variedade de consciência moral, repassada pela surpresa, que constitui o princípio coesivo, meio e fim, o todo e unidade da teoria formal de Aristóteles. «Pode ser talvez», diz um escritor grego posterior, «que a natureza tenha certa predilecção pelos contrários e faça a harmonia brotar deles e não de coisas similares... As artes... imitam, segundo parece, a natureza neste aspecto» [3].

---

[1] Atkins, I, 91; F. L. Lucas, «The Reverse of Aristotle», *Classical Review*, XXXVII (1923), 98-104; e a sua *Tragedy in Relation to Aristotle's «Poetics»* (Londres, 1928), p. 91.

[2] Atkins, I, 92; W. Lock, «The Use of περιπέτεια in Aristotle's *Poetics*», *Classical Review*, IX (1895), 251-3.

[3] *De Mundo*, Cap. 5 (trad. de E. S. Forster, Oxford, 1914, 396 b).

5

E quanto à comédia? Oposto e complemento da tragédia, a outra metade do drama grego é uma metade tão diferente e, nos seus aspectos provocadores do riso, pode parecer tão diversa de todas as outras manifestações da poesia, que resiste a ser assimilada em qualquer poética geral, quer de forma, quer de conteúdo. Tal como a catarse, a comédia é um assunto sobre o qual Aristóteles se poderá ter pronunciado mais demoradamente numa segunda parte da sua *Poética* [1]. A ela se refere várias vezes na parte existente desta obra, mas um tanto acidentalmente, como se a comédia constituísse um género menor, espécie de contrário ou paralelo grotesco da poesia séria. Era esta a modalidade de poesia que lidava com homens piores que aquilo que são (II), ou, pelo menos, concedendo-lhes um aspecto pior que a realidade. Platão, no *Filebo,* tinha imaginado o efeito cómico como uma espécie de prazer malicioso ou sentimento de valorização própria perante o espectáculo de personagens detestáveis (as que na vida real poderiam ferir-nos) tornadas inócuas no palco. Aristóteles, com uma visão mais compreensiva, ocupa-se da dor que aqueles que mostram deformidades podem julgar sofrer ou não sofrer. A conhecida definição apresenta-se do seguinte modo:

> A comédia é, como temos dito, uma imitação de personagens de um tipo inferior, não pròpriamente no pleno sentido da palavra *mau,* visto o cómico *(to geloion)* ser apenas uma mera divisão do *feio (to aischron).* Consiste em algum defeito *(hamartēma)* ou fealdade não-dolorosa *(anōdunon)* e não destrutiva [2] *(ou phthartikon).* Para nos servirmos dum exemplo evidente, a máscara cómica *(to geloion prosopōn)* é feia e distorcida, mas não implica dor. — V.

Um documento recentemente muito famoso, o *Tractatus Coislinianus* [3], que é um posterior paralelo peripatético e dedutivo dos capítulos da *Poética* sobre a tragédia, acrescenta à nossa definição uma proposição catártica:

> Comédia é imitação de uma acção que provoca o riso e é imperfeita... efectuando, por meio do prazer e do riso, a catarse de emoções semelhantes.

---

[1] Cf. *Retórica* III, 18; I, 11; *Poética* VI.

[2] O exemplo da máscara cómica apresentado a seguir parece refutar aqueles que traduzem «destrutiva para outros».

[3] Assim chamado devido à designação «Colecção de Coislin» na Biblioteca Nacional de Paris, impresso por J. H. Cramer nas suas *Anecdota Graeca* em 1839. O manuscrito é do séc. X; o seu conteúdo data, segundo parece, de cerca do séc. I a. C. Ver Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy* (Nova Iorque, 1922), p. 10.

Isto parece uma coisa plausível. Apoia-a a existência, na *Ética* de Aristóteles (X, 6), da tese de que a felicidade consiste, não no divertimento, mas numa actividade racional, e o facto de Platão e Aristóteles incluírem o riso entre as emoções politicamente perigosas. Na *República* (III, 388-395) e nas *Leis* (VII, 816-17; XI, 934-6), Platão encara o acto da mimese cómica como uma perigosa doença contagiosa; por vontade dele guarneceria o palco das comédias com escravos e estrangeiros assalariados. Aristóteles observa na *Política* (VII, 7) que «o legislador não deveria permitir que os jovens assistissem a jambos ou comédias antes de atingirem a idade necessária para se sentarem às mesas públicas e beberem vinho forte» [1]. Este género de catarse para a comédia seria homeopático (a catarse do riso pelo próprio riso) e seria simétrica à resposta dada por Aristóteles a Platão em relação à catarse trágica. Ao mesmo tempo é, pelo menos, possível estabelecer outra teoria de catarse cómica em face de algumas sugestões contidas no *Filebo* de Platão, no qual, como já notámos, o riso é libertação do sofrimento mental da inveja, e num passo da *Retórica* de Aristóteles (II, 3), onde se nos depara a afirmação de que «nós somos aplacáveis quando nos encontramos em situação oposta a um sentimento de cólera, como, por exemplo, num divertimento, riso ou festa» [2]. Mas isto seria catarse alopática, sem simetria com o trágico. Os autores deste livro contentam-se com deixar o problema no ponto em que se encontra.

Um ponto mais especìficamente crítico é formulado na *Poética*, numa série de afirmações com que Aristóteles estabelece uma comparação entre comédia «antiga», satírica ou aristofânica (poderá dizer-se, por uma questão de comodidade, que terminou com a queda de Atenas em 404), e a comédia «nova», ou de Menandro (depois da conquista macedónica em 338). A tragédia tinha nascido nos ditirambos rituais dionisíacos; a comédia originara-se nas canções fálicas do *kōmoi* ou diversões dionisíacas rurais (IV). Por trás de uma e de outra encontrava-se Homero.

> Homero... estabeleceu, pela primeira vez, as linhas principais da tragédia, dramatizando o ridículo em vez de escrever sátira pessoal. O *Margites* tem a mesma relação com a comédia que a Ilíada e a Odisseia têm com a tragédia... autores de jambos tornaram-se em escritores de comédias, e os poetas épicos foram sucedidos pelos trágicos. — IV.

---

[1] Entre os «Caracteres» de Teofrasto, sucessor de Aristóteles, encontra-se o indivíduo turbulento ou temerário, que «não tem vergonha, mesmo quando em seu perfeito juízo, de se exibir em danças lascivas ou de tomar parte numa comédia sem pôr a máscara». Para uma recente exposição deste ponto de vista de catarse cómica, ver J. C. Ranson, *The World's Body* (Nova Iorque, 1938), «The Cathartic Principle», p. 188-9.

[2] Lane Cooper, *op. cit.*, p. 66-70.

Os jambos, todavia, parecem ter sido um desvio dos moldes de Homero no sentido errado da personalidade; não eram tudo quanto deveriam ser.

> Quanto à fábula, veio originàriamente da Sicília; mas dos escritores atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonando a forma «jâmbica», generalizou os seus temas e enredos. — V.

> Na comédia... o poeta compõe primeiro a fábula com base na verosimilhança, e depois atribui às personagens nomes que as caracterizem; e isto ao contrário dos autores jâmbicos, que escrevem acerca de indivíduos particulares. — IX.

A concepção aristotélica da comédia parece até encontrar maior apoio na nova comédia helenística posterior e nas versões romanas de Terêncio e Plauto, que nas intrigas sentimentais existentes, de facto, na comédia média e na comédia nova dos seus próprios dias. Poderá parecer precipitado afirmar [1] que ele não apreciou a hilaridade da velha comédia jâmbica. Mas pode, pelo menos, ter pensado que a evolução da comédia se operava num sentido correcto. As suas observações sobre a comédia são mais bem ilustradas quase por qualquer peça de Plauto que pelas obras-primas de Aristófanes.

Na tragédia, diz ele, o poeta serviu-se de um nome já lendário e reescreveu uma história já conhecida. Na comédia serviu-se de nomes característicos *(ou ta tuchonta onomata)*. A frase é uma emenda de Butcher, mas parece muito plausível. As peças de Plauto e Terêncio e os fragmentos e títulos da nova e da média comédia grega fornecem-nos uma vasta e variada colecção de nomes característicos [2] — nomes designativos de raça atribuídos a escravos, como *Cário* ou *Sírio*, nomes-tipo, como *Monotropos* (eremita) ou *Polypragmon* (pessoa intrometida), compostos sugestivos, como *Philocomasium* (rapariga da aldeia amiga da pândega), *Artotrogus* (aquele que debica no pão), *Pamphile* (amigo de todos), ou a monstruosidade *Pyrgopolynices* (conquistador de cidades atorreadas). Estes nomes ilustram de forma bem definida uma escolha poética difícil, a escolha entre naturalismo (ou fidelidade à vida) e signi-

---

[1] Butcher, p. 380.

[2] Recentemente foi sugerido o termo *caracterónimo* para preencher uma espécie de lacuna no vocabulário crítico inglês (Thomas E. Berry, in *Word Study*, XXV, Dezembro, 1949, 1).

As peças de Plauto contêm mais destes nomes significantes que da espécie oposta.

ficação. Deverá um dramaturgo sacrificar a realidade ao fácil simbolismo do nome característico, ou deverá sacrificar a significação ao realismo convincente de um nome que é tão insípido como tantos outros da vida real? Ou deverá fugir ao dilema servindo-se de um nome comum, como «cidadão», «empregado de bar», «escravo», «mensageiro», «soldado», «primeiro homem vestido de azul», «segundo homem vestido de azul» (nomes de caracteres dramáticos menores desde Ésquilo até aos nossos dias)?

Não só a comédia como também a tragédia grega decidiram sobretudo a favor do nome significante, ou seja, o do tipo ou o da pessoa histórica conhecida, constituindo a diferença entre os dois uma parte da diferença entre o significado da personagem cómica e o da tragédia. Na *Ética* de Aristóteles, a virtude consiste numa actividade razoável ao longo de uma linha de moderação, que tem de um e outro lado os vícios das coisas extremas. Certo pendor no sentido da teoria cómica encontra-se bem pronunciado na descrição (IV, 8; II,7) do gracejador de bom gosto ou espirituoso *(eutrapelos)* [1] e os extremos, entre os quais ele se encontra: o rústico inculto, inimigo de gracejos *(agroikos)*, e o bobo *(bōmolochos)*, que procura ter graça a todo o transe. Pode ver-se a diferença entre bom gosto e mau gosto na graça, diz Aristóteles, «nas velhas e novas [2] comédias; para os autores das primeiras, indecência *(aischrologia)* de linguagem era uma coisa divertida; para os das segundas, alusões indirectas *(huponoia)* [3] são-no ainda mais». Encontramos também (IV, 7) o homem socrático falsamente modesto *(eirōn)* e os seus antitipos, o impostor, que finge modéstia acerca de ninharias, e o fanfarrão *(alazōn)*, precursor óbvio do helenístico *Alazōn* e do *Miles Gloriosus* de Plauto [4]. Mas se a comédia trata de personagens de tipo inferior, poder-se-á perguntar como é que o homem irónico pode ser considerado um tipo cómico? Como poderá *huponoia*, o tipo do homem conversador, ser associado com «comédia nova» ou qualquer forma de comédia? A resposta talvez não se encontre explícita em antigos documentos, mas, especulativamente, pode sugerir-se que a comédia tem tido sempre necessidade, além dos papalvos e objectos de ridículo, de agentes críticos como o escravo inteligente e cheio de projectos, o espiri-

---

[1] Cf. *Retórica* II, 12, graça *(eutrapelia)* como «insolência cultivada».

[2] Isto é, médias.

[3] O *Tractatus Coislinianus* emprega os termos *loidoria* e *emphasis* para o mesmo contraste.

[4] O bobo, o ironista e o impostor são apresentados como tipos cómicos específicos no *Tractatus Coislinianus*. Num passo da *Retórica* (III, 18) indica-se uma equivalência próxima entre *eirōneia* e *huponoia:* o homem, ou ironista, que graceja para se divertir, é posto em confronto com o bobo *(bōmolochos)*, que faz todos os esforços para divertir os outros.

tuoso engraçado e comentador. Poderia quase constituir uma definição de uma variedade de comédia mais sofisticada o dizer que ela nasce da oposição de personagens mistas ou grupos de personagens mistas, elementos compósitos recìprocamente críticos e alvos de ridículo.

Aristóteles trata as virtudes e os vícios como tipos claramente conceptualizados, mas mostra certa tendência para ver os vícios de maneira mais viva. Esta tendência é continuada e acentuada por Teofrasto, seu discípulo e sucessor, em cujos *Caracteres* [1] se nos revelam pares contrastantes, como o homem amável *(areskos)* e o carrancudo *(authādes)*, o fanfarrão *(alazōn)* e o falsamente modesto *(eirōn)*, e ainda o loquaz e o gárrulo, o lisonjeiro e o delicado, o pobre, o avarento e o mesquinho. Teofrasto apresenta-nos uma nosologia, uma galeria de pessoas desagradáveis. A teoria ética e a teoria cómica grega assemelham-se fortemente ao acharem o vício, muito mais que a virtude, susceptível de retrato firme. Os nomes de seis em trinta dos caracteres de Teofrasto são os mesmos dos títulos de peças perdidas de Menandro [2]. E diz-se que Menandro foi discípulo de Teofrasto.

Estas correlações entre o vício e a comédia podem ser tomadas como o reverso da verdade de que a virtude é não só um meio, mas um rumo de comportamento que requer qualidades positivas, tais como coragem e firmeza de propósitos, e que se divisa melhor sob a forma dinâmica orientada para um objecto. A personagem còmicamente má fica parada, a despeito de todos os avisos e castigos, e o seu «destino suficiente» é simplesmente o continuar a revelar-se [3]. «A tragédia grega...», diz Butler, «combina numa representação harmoniosa o individual e o universal. Enquanto a comédia tende a submergir o indivíduo no tipo, a tragédia manifesta o tipo através do indivíduo» (p. 388). Pode ser que isto não constitua uma distinção tão fácil como parece. Mas, pelo menos, podemos dizer que na tragédia partimos de um indivíduo conhecido, Édipo ou Agamémnon, e vemos a que é que ele chega mercê de certa evolução. Na comédia (ou pelo menos na comédia nova grega) partimos do significado definido, e ele permanece definido ou fixo. Nós apenas o preenchemos, mais ou menos, com exemplos. E isto, em parte, é porque, precisamente como diz Aristóteles, a comédia trata de coisas inferiores, e, consequentemente, de um tipo de personagem que, pelo menos, podemos supor existir fàcilmente na vida de todos os dias. A noção aristotélica

---

[1] *Ēthikoi charaktēres* chamou-lhes Diógenes Laércio, o escritor da antiguidade que primeiro se referiu a eles. Ver *The Characters of Theophrastus*, trad. de R. C. Jebb (Londres, 1870).

[2] *Menander*, ed. F. G. Allinson (Londres: Loeb Classical Library, 1921), p. XIII. Cf. Butcher, p. 377-9.

[3] Cf. Maynard Mack, ed. *Joseph Andrews* (Nova Iorque, 1948), p. XIII-XIV.

do protagonista trágico, como um rei ou, pelo menos, um homem de certa eminência, foi completada mais explìcitamente, com uma ideia oposta para a comédia, talvez pelo próprio Aristóteles num diálogo perdido *Sobre os Poetas*, talvez pelo seu discípulo Teofrasto [1], e certamente por teorizadores posteriores. «Imitatio vitae», chamaria Cícero à comédia, «specula consuetudinis, imago veritatis» [2].

A tragédia e a comédia mostram diferentes relações (se bem que compreensìvelmente diferentes) com os universais aristotélicos. Um ponto central desta unidade e diferença é *hamartia*. (O quase sinónimo *hamartēma* é o nome da deficiência cómica na definição aristotélica da comédia.) A tragédia toma *hamartia* literalmente, mas amplia a sua punição, e assim desperta o terror e a compaixão. A comédia deforma *hamartia* caricaturalmente, reduz a punição a uma frustração e mortificação, e torna-se assim ridícula. O vitorioso general Agamémnon regressa a Argos com a princesa Cassandra cativa; Pyrgopolynices, o capitão fanfarrão, chega a Éfeso com a capturada escrava Philocomasium. Na segunda metade do *Miles Gloriosus*, quando Pyrgopolynices é levado, com artimanhas, a tentar desposar uma prostituta que se supunha ser a mulher do vizinho do lado, encontramo-nos pelo menos no ambiente geral da transgressão de Édipo. Mas, no ponto em que os heróis trágicos sofreram a morte e a si mesmos infligiram a cegueira, ao soldado fanfarrão depara-se-lhe a catástrofe de uma sova ignominiosa, à qual reage gritando uma confissão dos seus vários erros [3]. No fragmentário *Perikeiromenē* (aquela que foi tosquiada) de Menandro, a rapariga descreve o roubo dos anéis do seu cabelo pelo marinheiro que a amava com o verbo *hubrizein* [4], relacionado com a designação trágica *(hubris)* da saída do homem da esfera que lhe é própria. Estes paralelos harmonizam-se com aquilo que tem sido considerado como uma degeneração mais ampla dos conceitos gregos de carácter, durante o séc. v e iv, desde a *authadeia* que, com Ésquilo, significava obstinação prometaica, até ao simples «aspecto carran-

---

[1] Atkins I, 159; A. P. McMahon, «On the Second Book of Aristotle's *Poetics* and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy» e «Seven Questions on Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy», *Harvard Studies in Classical Philology*, XXVIII (1917), 1-46; XL (1929), esp. 100-3. O argumento baseia-se em declarações feitas pelos gramáticos do séc. iv Diomedes e Donato.

[2] Cícero, *De Republica* IV, 13, citado por Donato, *Excerpta de Comoedia* (Atkins II, 38).

[3] Pyrgopolynices poderia também comparar-se com o valentão Hércules, romànticamente bem sucedido no *Alcestis* de Eurípides, ou o falso Hércules Dionísio nas *Rãs* de Aristófanes.

[4] Acto IV, 1.600 (Loeb *Menander*, p. 256): Clycera: *[eis allas koras] hubrizetō to loipon.*

cudo», que adequadamente traduz o termo nos *Caracteres* de Teofrasto [1], ou desde *eirōneia* como estratagema filosófico nos diálogos de Platão e uma forma elegante de modéstia na *Ética* de Aristóteles até à cavilação do dissimulador de Teofrasto: «Um homem desta espécie *(ho de eirōn)* aproxima-se do seu inimigo com protestos de amizade; lisonjeia aqueles contra os quais planeia o mal; e manifesta-lhes o seu pesar quando são atingidos pela calamidade».

6

A divisão do drama grego em cómico e trágico e a correspondente teoria de Aristóteles poderiam dar a impressão de representar certa tensão de princípios que penetra na literatura e na vida, talvez não tão profundamente como têm afirmado alguns pensadores recentes, mas mesmo assim bastante profundamente. Resumimos a seguinte lista de «símbolos antinómicos», mùtuamente dependentes, do livro de Albert Cook, *The Dark Voyage and the Golden Mean, A Philosophy of Comedy* [2]. Numa ou noutra destas duas colunas opostas mas interdependentes temos quase tudo o que pode conceber-se no domínio de interesses humanos.

TRAGÉDIA	COMÉDIA
maravilhoso	provável
imaginação	razão
ética	costumes
indivíduo	sociedade
ponto extremo (Cristianismo)	ponto médio (Aristóteles)
símbolo	conceito
morte	política, sexo
o bem e o mal	conformidade ou expulsão
actor belo	actor feio
artista desprezado	artista diplomata
insucesso	êxito
solilóquio	aparte
o super-humano	o sub-humano (animal, máquina)
aristocrata	burguês
paradoxo	contraste

[1] Cf. G. Gordon, «Theophrastus and His Imitators» in *English Literature and the Classics* (Oxford, 1912), p. 53.

[2] Cambridge, Mass., 1949. A nossa lista é seleccionada e adaptada das pp. 28 e 50-1.

Apresentamos, embora com certa hesitação, esta sugestão: a de que as duas faces desta interessante dicotomia podem ser mais intimamente interdependentes na literatura que na vida, e que certo grau de união das duas pode bem aproximar-se do centro de tudo quanto seja universal na poesia.

Aristóteles, com a sua análise formal dos dois géneros dominantes na literatura grega, fez um esforço considerável para rebater os argumentos de Platão contra a poesia e para responder às questões postas por Sócrates no *Íon*. A resposta talvez não seja invulnerável, mas possui pelo menos uma virtude importante: a da tendência para deslocar o ponto principal da investigação afastando-o daquilo que a poesia pode *exprimir* ou dizer-nos, num sentido prático ou até mesmo num sentido filosófico, a fim de o orientar em direcção àquilo que a poesia pode encarnar ou *ser* em si mesma. E consegue isto mercê da sua *dupla* ligação com o universal, isto é, a circunstância de se ocupar não só com o que é imitado ou reflectido no poema, mas também com o próprio poema como forma ou modalidade de ser na qual a imitação se realiza. Uma vez que a teoria de Aristóteles é uma teoria de imitação, ela é também uma teoria de referência (aquilo que um poema *é* nunca, na realidade, se liberta de implicações com aquilo que o poema *diz*); é uma teoria de determinado universal e ideal no campo da referência, ideal que tende a ser o homem ético. Todavia, este ideal nunca chega a ser bem isso. A teoria nunca diz absolutamente que o valor poético da imitação dependerá directamente do ideal prático. Se a poesia é uma coisa que nos encanta (como Homero tinha afirmado), ou se tem um objectivo didáctico (como disse Hesíodo) [1], isto constituía um problema que Aristóteles debateu, não de modo frontal, mas dizendo que a poesia é uma coisa que agrada por ser uma imagem e por ser, ao mesmo tempo, muito séria e muito filosófica (*philosophōteron kai spoudaioteron*).

Concluiremos o debate de Aristóteles com Platão aludindo ao juízo formulado por um crítico moderno francês, o abade Henri Bremond, no seu livro *Prière et Poésie*. O primeiro capítulo, *Platon et la Poésie Exilée*, é suficientemente claro quanto aos objectivos implícitos no título. Apresentamos, do segundo capítulo *Aristote et la Poésie Dépoétisée*, o seguinte passo de uma apologia posta na boca de Aristóteles [2]:

> Quanto ao significado apreendido num poema, muito embora ele possa ter sido, por assim dizer, descoberto por um dom divino mercê daquele *theia dunamis* de que nos fala

---

[1] Atkins I, 80-1; W. C. Greene, «The Greek Criticism of Poetry» in *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), p. 21.

[2] A versão portuguesa é feita, pelos motivos já referidos na p. 9, a partir da tradução inglesa. *(N. do T.)*

> o professor Sócrates, ele é contudo inteligível e, consequentemente, definível. Se um médico é capaz de enumerar as partes de um esqueleto humano, dificilmente se segue que ele deva ser censurado por não estar interessado na vida. Ele segue a sua inclinação anatómica; eu sigo a minha como lógico. Há quem diga deplorar o facto de eu colocar a poesia sob «o jugo absoluto da razão». Mas não consigo ver bem onde é que vão buscar essa ideia. Aquela fantástica frase sobre a «razão única», como primeiro princípio de toda a beleza poética, não se encontra nos meus escritos, pelo menos que eu saiba... Não é que eu não tenha prestado a devida atenção, como parecem supor, àquela qualidade específica e inefável, que constitui a experiência poética. Simplesmente, não me refiro a isso, a não ser naquela famosa afirmação minha sobre catarse [1], uma expressão um tanto obscura, reconheço, mas da qual um dia se há-de derivar uma poética mística completa.

E o comentário de Bremond:

> Ele fala verdade. Não existe nenhuma metafísica, quer certa, quer errada, na sua *Poética*. Não há qualquer outra heresia além da do silêncio — a mais perigosa de todas —, o pecado aristotélico da omissão. Ele não escreveu uma única frase, segundo a qual o pudéssemos acusar de pôr de parte o tradicional ponto de vista da inspiração do poeta e de identificar conhecimento poético com conhecimento racional. Mas também nada escreveu, excepto, sem dúvida, acerca da catarse, de onde se pudesse, ao menos, suspeitar o contrário. Quem cala, consente. Aristóteles calou-se — um silêncio que sempre será deplorado —, um silêncio repassado de catástrofe, repassado, se é lícito exprimirmo-nos desta maneira, de Boileau [2].

Parece ser este o lugar adequado para declararmos, francamente, que o nosso ponto de vista como teorizadores da poesia é um tanto parecido com aquele que Aristóteles é obrigado a confessar. Afirmamos que

---

[1] Na realidade, Aristóteles admite às vezes, casualmente, a inspiração poética. Na *Poética* (XVII) fala do poeta como *euphuēs* e não como *manikos;* na *Retórica* (III, 7) a poesia é uma coisa inspirada *(entheon hē poiēsis)*.

[2] Henri Bremond, *Prière et Poésie* (Paris, 1926), Cap. II, traduzido com autorização de Burns Oates & Washbourne Ltd., Londres.

a crítica, a existir, tem de ser assim. Deve ser racional e buscar definições, quer possa ou não alcançá-las convenientemente. Mas aquilo que fica para além das definições constitui ainda, afirmamos, uma qualidade objectiva dos poemas, apreensível embora indefinível, e distinta daqueloutro reino que é a fonte escura do mistério e inspiração [1] — propriedade exclusiva do poeta. Se se afirmar que estas duas regiões, a individualidade apreensível e contudo indefinível do poema e o mistério não conhecível ou incomensurável da inspiração do poeta, estabelecem limites à actividade da crítica, concordaremos que assim é. A primeira região, a individualidade da expressão poética, pode zombar da ambição do crítico. Ele gostaria de a conquistar, se pudesse, embora tal se não exija dele. Mas a segunda região, a inspiração, dificilmente lhe dirá respeito.

[1] Uma glorificação mais recente e, até agora, talvez a mais vasta e a mais brilhante desta «noite espiritual translúcida» é a *Creative Intuition in Art and Poetry* de Jacques Maritain (Nova Iorque: Pantheon Books, 1953). Maritain, partindo do princípio que atribuísse algum significado à presente narrativa, diria que ela se refere à «arte» e não à «poesia». Em certo sentido, ele teria perfeitamente razão.

SUPLEMENTO

«A distinção essencial entre tragédia e comédia ligo-a eu a dois impulsos opostos profundamente radicados na natureza humana. Enquanto não encontrarmos um processo para reconciliar a antinomia na nossa natureza, sentimo-nos como que despedaçados entre o desejo de nos *encontrarmos* e o desejo de nos *perdermos*. Foi numa antítese semelhante a esta que Coleridge baseou toda a sua filosofia, e, particularmente, a sua teoria da imaginação.

Somos impelidos a conservar e a afirmar e a regozijarmo-nos com a nossa vida; acreditamos que cada membro da nossa espécie tenha o seu destino particular e distinto; há mesmo ateus que não conseguem acreditar na possibilidade da sua própria extinção. Este natural orgulho do homem e no homem parece-me constituir o fundamento psicológico da tragédia...

Mas se existe um orgulho humano próprio, existe igualmente uma modéstia humana própria; e as duas coisas nunca andam muito longe uma da outra. Guardamos ciosamente o nosso isolamento; mas precisamos também de o diluir na vida do mundo em que nascemos, de conviver com outras pessoas, de ajustar a nossa própria vontade, e até mesmo o nosso carácter, ao meio em que, por escolha ou por necessidade, vivemos, e às leis gerais da natureza. Este segundo impulso é, certamente, tão salutar e tão forte como o outro, e depara-se-nos em homens do mais vigoroso e robusto carácter; Blake, por exemplo, clama num dos seus versos mais comoventes:

"Oh! Por que nasci eu com um rosto diferente?"

Não nos podemos dar por satisfeitos com a mera asserção da nossa individualidade; temos de reconhecer um destino diferente dos nossos destinos individuais: o *destino da nossa raça*. De determinado ponto de vista, cada pardal é infinitamente importante; de outro ponto de vista, o maior homem é totalmente desprovido de importância. Estas duas verdades são complementares, e talvez nenhuma delas tenha grande significado sem a outra. É este um dos grandes paradoxos da religião cristã; mas não é necessário ser-se cristão para reconhecer a sua verdade.»

— L. J. Potts, *Comedy* (Londres, 1949), pp. 16-18, com autorização de Hutchinson & Co. (Publishers) Limited, Londres.

«Pode dizer-se que, enquanto a tragédia trata do invulgar embora normal, a comédia trata do anormal embora não invulgar. A anormalidade das personagens cómicas não é absoluta; sentimos que seriam capazes de comportamento normal se assim o desejassem. Mas o objectivo principal do escritor cómico é discriminar entre o que é normal e anormal no comportamento humano; encontra-se como que desligado do seu assunto num sentido em que outros artistas não estão. Necessita não apenas de um forte sentimento de normalidade, mas também de uma ideia clara sobre ela. Por conseguinte, tem necessidade de ser, em certa medida, um filósofo moral; porque a norma é um conceito filosófico. O vulgar, ou médio, não o é; pode ser calculado estatìsticamente a partir de factos observados. Mas normalidade, como os conceitos cognatos de saúde e sanidade, não é um facto nem um complexo de factos nem sequer uma simplificação de factos; é uma ideia, e só existe no espírito que resolveu apoiar-se em todos os factos relevantes. Não existe *uma* norma de comportamento humano, mas sim muitas, e algumas delas amplamente divergentes e até mesmo contraditórias. A norma de Jane Austen difere dràsticamente, em certos aspectos, da de Chaucer ou Fielding. Mas todos os escritores cómicos são obrigados a ter uma norma em mente. Para descobrir a excentricidade é necessário um centro, isto é, um padrão consistente, se não mesmo conscientemente estabelecido, de carácter e comportamento.»

— L. J. Potts, *Comedy*, pp. 46-7.

«A tragédia grega é a tragédia da necessidade: isto é, o sentimento despertado no espectador é o de "Que pena ter de ser assim!"; a tragédia cristã é a tragédia da possibilidade: "Que pena ter sido assim, quando podia ter sido de outra maneira!"... O *hubris*, que é uma imperfeição no carácter do herói grego, é a ilusão de um homem que sabe que é forte e acredita que nada pode abalar aquela força; ao passo que o correspondente pecado cristão do orgulho é a ilusão de um homem que tem consciência de que é fraco, mas que julga ser capaz, pelo seu próprio esforço, de transcender aquela fraqueza e de se tornar forte...

O leitor moderno acostumado à tragédia pergunta instintivamente: "Onde e quando é que ele errou ao escolher?". E ainda instintivamente responde: "Em primeiro lugar, nunca deveria ter feito caso da profecia, e, se tivesse feito, nunca deveria ter agredido o ancião nem qualquer outra pessoa, e nem tão-pouco deveria ter casado com Jocasta ou qualquer outra". Estes pensamentos, porém, nunca teriam ocorrido a Sófocles nem ao seu público. Macbeth e o capitão Ahab claudicam ao prestar atenção às profecias a seu respeito, porque se trata de profecias equívocas, e cada um deles lê, na sua, uma possibilidade que é ilegítimo desejar;

a profecia que Édipo ouve, não só não é equívoca como também representa qualquer coisa que, legìtimamente, ele deseja evitar. Quando ele mata o ancião, não é invadido por nenhum sentimento de culpa, nem tão-pouco é de esperar uma coisa dessas; e quando casa com Jocasta, não há obstáculos de parentesco. É apenas quando se descobre que o ancião era o pai e Jocasta a mãe que o sentimento de culpa começa...

Outros heróis gregos são obrigados a enfrentar a trágica escolha entre dois males: Agamémnon é colocado perante a alternativa de sacrificar a filha ou de não cumprir o seu dever para com o exército grego; Antígona é forçada a trair, ou a lealdade devida ao irmão, ou a devida à cidade.

A situação trágica do reconhecimento de que se é um criminoso ou de que se terá de vir a sê-lo não é criada pela imperfeição no carácter do herói, mas é-lhe enviada pelos deuses como castigo por possuir tal imperfeição.

A conclusão pessimista que se encontra por baixo da tragédia grega parece ser esta: quando se é herói, isto é, um indivíduo excepcional, tem de se ser culpado de *hubris* e castigado por um trágico destino; a única alternativa, aliás não susceptível de escolha, é fazer parte do coro, isto é, da massa média; ser excepcional e bom ao mesmo tempo é uma coisa impossível.

E «Moby Dick» em comparação com isto?

O herói, o capitão Ahab, longe de ser excepcionalmente afortunado, é até no princípio (coisa que numa tragédia grega só poderia ocorrer no fim) excepcionalmente infeliz. É já vítima daquilo a que os jornais modernos (gregos a este respeito) chamariam uma tragédia; uma baleia arrancou-lhe uma perna. Aquilo que, para os Gregos, só poderia ter sido um castigo de qualquer falta, é aqui uma tentação para o cometimento de uma falta, uma oportunidade de escolha; escolhendo um caminho errado e persistindo nele, Ahab castiga-se a si mesmo.»

— W. H. Auden, «The Christian Tragic Hero», *The New York Times Book Review*, Dezembro 16, 1945, p. 1, com autorização do autor e de *The New York Times*.

«É... um fenómeno estranho e um tanto embaraçador o facto de terem sido precisamente as épocas não versadas naquele humanismo entusiasta e altaneiro as que produziram grandes tragédias; ao passo que os períodos da história que se dedicaram, inteiramente e sem reservas, à possibilidade de progresso e anseios sociais falharam na criação de uma nota verdadeiramente trágica. Na realidade, quando se percorrem os comentários e prelecções de há meia geração sobre a tragédia moderna, não conseguimos libertar-nos por completo da constante

suspeita de que *todas* as provas foram subtilmente, ou antes, inconscientemente falsificadas. Deformaram-se os factos, e tanto, que corremos agora o risco de ficarmos com o nosso sentido do trágico completamente pervertido. E a verdade vem a ser esta: a nossa teoria e a literatura trágica dos tempos modernos introduziram estes conceitos estranhos de exaltação e de triunfo (e não escreveram tragédia); ao passo que noutros períodos estas ideias brilharam pela sua ausência, e até mesmo pela sua rejeição (e, todavia, escreveu-se tragédia). E embora este escritor hesite em abordar uma tese tão escandalosa, não consegue, todavia, suspeitar de que precisamente esta heresia de exaltação e todos aqueles adjectivos espléndidos que a constituíam é que em parte foram responsáveis, nos nossos dias, pelo nosso grande insucesso no teatro...

Temos de tentar fazer qualquer coisa com energia e ver o que acontece. No fim voltamos à decisão de toda a gente nas grandes tragédias, a de que, entregue a si mesma, a vontade humana falha e fica derrotada precisamente no ponto mais alto do seu esforço... Se, por exemplo, quiséssemos pintar a circunstância da derrota segundo o padrão do *Édipo*, tê-lo-íamos de fazer segundo o modelo dos jambos firmes e ousados de uma máquina de perfeita dignidade que, pouco a pouco, começa a desintegrar-se, e no fim perde toda a força nas séries rápidas e gaguejantes de consecutivos pés de sílabas breves, e justamente na parte final já não possui a energia necessária para completar o jambo derradeiro. Fica como que pairando no ar, e nada resta. Não há nem espaço nem energia para aqueles remates finais de desafio e mística vitória que gostamos de acrescentar às nossas tragédias. Estas coisas não passam de mentiras, pelo menos no sentido de que não existe prova da sua possibilidade ou validade. Estão completamente fora da história *humana*, e nem a história nem a teologia podem fornecer qualquer fundamentação para elas.»

William F. Lynch, «Confusion in Our Theater», *Thought, Fordham University Quarterly*, XXVI (Outono, 1951), 346, 349, com autorização dos editores de *Thought*.

CAPÍTULO IV

O MEIO VERBAL: PLATÃO E ARISTÓTELES

1 — O meio verbal, a "retórica" como artifício verbal, retóricos sicilianos. 2 — O *Fedro* de Platão, amor, beleza, retórica, o discurso de Lísias (um mau discurso mal escrito), o falso discurso de Sócrates (estilo sem verdade), o segundo discurso de Sócrates (verdade eloquente). 3 — Discussão teórica por Sócrates: dialéctica, *psuchagogia*, ética socrática, retórica como "habilidade" ignorante, questões técnicas da retórica, a palavra escrita *versus* palavra falada. 4 — Isócrates, retórico epidíctico, uma *paideia* ornamentada. 5 — A *Retórica* de Aristóteles: uma defesa prática, retórica, dialéctica e os argumentos prováveis, éticos e emotivos, o estilo verbal, uma coisa superficial mas significante, a clareza, a propriedade e os ornatos de estilo, metáforas e figuras relacionadas. 6 — Novamente Isócrates, o poder das palavras, o Logos, gramática, dialécticos *versus* retóricos, retrospecto ciceroniano.

1

Temos falado de imitação poética como se se tratasse de uma cópia honesta dos seus objectos ou uma visão deles através de uma porta envidraçada; e ao procedermos deste modo, minimizámos a possibilidade de falarmos acerca do poema em vez de acerca dos seus objectos, acerca daquilo que ele pode *ser* em vez de acerca daquilo que ele pode *dizer*. Nos primeiros três capítulos, assistimos a um debate conduzido em terreno extremamente vantajoso para a causa da moral platónica. Regressemos agora ao facto de que Aristóteles tratou da fábula, caracteres e pensamento — o *conteúdo* do drama — como se fossem apenas alguns dos seus elementos. Recordemos que ele versou também, por um método de separação que, à primeira vista, nos poderá ter parecido um tanto imperfeito, dois elementos a que chamou o *meio* — língua e música — e que havia ainda outro elemento a que ele chamou o *modo*, ou seja, o espectáculo cénico. Entre estes três elementos, a linguagem assume uma posição de relevo como uma coisa básica para toda a literatura.

Constitui um assunto de que a crítica literária inevitàvelmente se ocupa. E este facto convida-nos à discussão de uma parte da antiga história crítica, a que, por falta de melhor termo, chamaremos *retórica.*

Constitui um lugar-comum da recente história da crítica observar que a antiga retórica, desde o seu início formal próximo dos fins do séc. v a. C. até ao seu segundo refinamento sofístico nos primitivos séculos cristãos, era, bàsicamente, uma arte prática, que procurava persuadir os juízes nos tribunais, os senadores nas assembleias e os fiéis nas igrejas. Esta arte legal ou política chegou a ser, em Roma, pràticamente equivalente a uma educação superior, e baseava-se toda ela, de modo característico, em artifícios verbais. Dentro desta arte, e não pròpriamente integradas na poética, é que as palavras eram muitas vezes deliberadamente estudadas, e os exemplos extraídos indiscriminadamente da poesia e da prosa. «A arte de argumentar falando», diz Sócrates no *Fedro,*

> «não se limita às assembleias públicas ou aos tribunais, mas, segundo parece, se é de facto uma arte, seria uma arte única que se aplica a tudo o que se diz; a arte que torna possível a um homem encontrar semelhanças entre todas as coisas, desde que tal seja exequível» — 261.

O termo *retórica* possui, e tem possuído desde o início, um sentido secundário muito útil: *um estudo do modo como as palavras operam.* É sobretudo neste sentido que empregaremos o termo no presente livro.

Córax e Tísias eram sofistas sicilianos que floresceram cerca de cinquenta anos antes do nascimento de Aristóteles. Ensinaram retórica jurídica em Siracusa, e escreveram os mais antigos tratados sobre arte de que há memória, mas que desapareceram. Um dos seus sucessores foi Górgias de Leontini, que veio para Atenas em 427 numa embaixada, e ali ficou para instruir e fascinar a geração de jovens intelectuais e estetas retratados nas *Nuvens* de Aristófanes. Eis o relato que nos deixou, mais tarde, um historiador grego siciliano:

> Ao chegar a Atenas, e tendo sido autorizado a dirigir-se ao povo, ele [Górgias] falou sobre o tema da federação num estilo de artifício tão exótico que encantou a assistência, inclinados, como todos estavam, para o estilo afectado e devotados ao ideal da eloquência. Foi ele o primeiro a empregar as figuras vincadamente artificiais da antítese, isocolo, párison, homeoteleuto, e vários outros ornatos deste

> género, que, naquele tempo, constituíam novidades admiradas, muito embora agora nos pareçam ridiculamente afectadas e amaneiradas [1].

Górgias e um outro retórico, Pólus, são os antagonistas de Sócrates no diálogo intitulado *Górgias*, primitivo e extenso ataque platónico à retórica; e a mesma escola retórica é objecto da crítica do ponderado e rebuscado *Fedro*, que constitui não só o mais antigo e substancial documento anti-retórico, como também ainda um dos mais formidáveis em toda a história retórica.

2

O *Fedro* contém alguns dos passos de Platão mais conhecidos sobre amor e beleza — aos quais aludimos num capítulo precedente —, muito particularmente o discurso ilustrativo de Sócrates, baseado na elaborada alegoria da alma ou princípio intelectivo semelhante a um cocheiro a guiar com dificuldade os seus dois cavalos, um nobre corcel dos desejos mais nobres e um animal falhado das paixões mais baixas, em direcção à esfera empírea das formas divinas. Os eruditos clássicos não se têm mostrado de acordo sobre se este motivo principal do diálogo encerra suficiente relevância para um segundo motivo igualmente conspícuo — o exame da arte da retórica. A relevância entre estes dois motivos (e daqui a unidade de todo o diálogo) parece ser, na realidade, muito estreita. É a relevância da ilustração ideal da teoria de uma arte idealmente concebida. Uma hipótese principal de todo o diálogo é o princípio socrático de que virtude é conhecimento e, dele decorrente, o argumento principal é de que retórica digna (orientada para o supremo bem) será, não um meio de enganar nos tribunais, mas uma introdução ao conhecimento, ou uma encarnação dele — uma espécie de filosofia inspirada. O tema do amor e da beleza, que Platão considerava como o único tema adequado da filosofia, era também o único que ele poderia ter empregado para uma ilustração plena da tese.

A argumentação começa hàbilmente com uma leitura entusiástica por Fedro, e uma fria análise por Sócrates, de um discurso inferior — ou um discurso verdadeiro de Lísias ou então uma paródia — uma invectiva académica contra apaixonados ardentes [2]. As objecções de Sócrates são de duas espécies: que o discurso é desatinado (embora ele iròni-

---

[1] Diodorus Siculos, *Historical Library* XII, 53.

[2] O sentido homossexual a que aludimos no nosso primeiro capítulo deve supor-se através desta discussão.

camente afirme não insistir neste ponto) e que o seu estilo é confuso. Certa relação entre estes dois factos constitui talvez uma alusão ou insinuação básica.

SÓCRATES: E agora? Vamos louvar o discurso porque o autor disse o que era necessário dizer, ou será o único ponto em questão o saber se o seu estilo é claro e preciso e as expressões cuidadosamente torneadas? Se temos de o julgar pela substância, de bom grado concordarei contigo, porque a substância, devido à minha incapacidade, é coisa que se me escapou. Prestei atenção apenas à sua oratória, e duvido que o próprio Lísias tenha podido ficar satisfeito. Se me permites, Fedro, pareceu-me que ele dizia a mesma coisa sempre duas ou três vezes, talvez porque não tinha assim muitas coisas a dizer sobre um dado assunto, ou talvez porque não ligou muita importância a este ponto. E depois fiquei com a impressão de que ele procurava, tal como um rapaz novo, exibir o seu talento, exprimindo a mesma coisa de duas maneiras diferentes.

FEDRO: Disparate, Sócrates! Aquilo a que chamas repetição constitui precisamente o mérito do discurso... [1]

O discurso de Lísias é, de facto, uma enumeração tediosamente sobreposta de razões contra o apaixonado ardente e a favor das pessoas mais cautelosas na sua aproximação, ou também designadas por «não apaixonados». Num ponto posterior de argumentação (264), Sócrates compara o discurso a uma inscrição que se dizia ter sido gravada no túmulo de Midas, rei da Frígia. Qualquer dos versos poderia ser colocado em primeiro ou último lugar.

Uma donzela de bronze sou eu; e encontro-me colocada
sobre o túmulo de Midas.
Enquanto a água correr e as altas árvores deitarem folhas,
Permanecendo neste mesmo lugar sobre um túmulo muito
chorado,
Declararei àqueles que passam que Midas se encontra enterrado aqui.

---

[1] *Fedro* 234-5.

Algumas das distorções de estilo que a estrutura de pensamento, bàsicamente desleixada, provocou no escritor — as «duas maneiras diferentes» de dizer a mesma coisa, a que Sócrates aludia — podem ser mais notórias no texto grego que numa tradução, onde os esforços dos tradutores para ordenar o estilo falharam no ponto principal.

> ... porque aqueles que amam arrependem-se *(ekeinois... metamelei)* do bem feito quando a paixão cessa; mas os que não amam não têm, naturalmente, motivo para se arrependerem *(metagnōnai prosēkei)*. — 231

Aqui a repetição lógica por parte do tradutor do termo *arrepender* oculta a despropositada «variação elegante» do grego. O exemplo seguinte é mais fiel ao texto grego:

> E, além disso, aqueles que amam consideram *os danos que causaram aos seus próprios interesses* devido ao amor e os benefícios que concederam, e acrescentam o sofrimento que tiveram...; mas os que não amam não podem argumentar com *o abandono dos seus próprios interesses* devido à sua situação, nem entrar em linha de conta com os *sofrimentos* experimentados no passado. — 231.

As frases em itálico transformam um significado muito simples em variações modestas mas insípidas. O ponto principal da questão é que se trata de um mau discurso, e mal escrito. E estas duas afirmações são verdadeiras, diz Sócrates, porque o autor não sabe sobre o que é que está a falar.

A fase seguinte na argumentação encontra-se num segundo discurso sobre o mesmo tema, um discurso feito por Sócrates *ex tempore*, com a cabeça toda coberta por vergonha, a representar a personagem de um amante astucioso que tenta conseguir favores fingindo não amar. É um discurso superior ao primeiro, porque se inicia com uma definição do amor (como desejo) e segue, num estilo que é, pelo menos, ordenado, a expor o mal que do amor resulta. Sócrates finge ainda estar numa espécie de frenesi ditirâmbico e termina o seu discurso com um hexâmetro [1]. Mas toda a argumentação é negativa, feita à custa daquele que ama, e cessa sem dizer, de facto, uma palavra a favor do que não ama, porque, sem dúvida, nada pode dizer-se a seu favor. Enquanto o primeiro discurso e a sua crítica sugeriu a união, ou mesmo identidade,

---

[1] *Fedro* 238.241. Aristóteles pensa nitidamente nestes passos quando na sua *Retórica* (III, 7) se refere ao uso irónico da linguagem emotiva no *Fedro*.

de raciocínio mau e ignorante com o mau estilo, o segundo discurso exibe a severa desvantagem imposta sobre si mesma pela pessoa que, em certo sentido, conhece a verdade mas finge não a conhecer, e leva «os seus ouvintes com palavras galhofeiras» (262).

Quase logo a seguir, Sócrates é invadido pelo remorso por ter participado numa blasfémia e, à maneira de um homem que não só conhece a verdade mas é inspirado para falar em sua defesa, empreende a sua retractação, o prolongado e eloquente discurso alegórico sobre amor, beleza e imortalidade a que já aludimos. A despeito do seu entusiasmo e generosa intenção, o discurso encontra-se bem ordenado, iniciando-se com uma quádrupla glorificação de *mania* (244-245) ou delírio inspirado e prosseguindo o tema da imortalidade da alma na imagem do cocheiro e dos seus dois cavalos. Esta imagem mesmo poderia ser tomada como um símbolo de composição e divisão ordenadas.

O significado retórico dos três discursos sobre o amor torna-se inequívoco na comparação dos seus méritos e na discussão teórica que se segue.

> Mas creio que concordarás, pelo menos, que todo o discurso deve ser organizado, tal como um ser vivo, com um corpo próprio, por assim dizer, com cabeça e pés, tronco e membros, de tamanho adequado não só em relação uns com os outros, mas também em relação com o todo. — 264.

O segundo discurso de Sócrates é descrito apologèticamente como plausível, metafórico, exprimindo talvez alguma verdade — uma «brincadeira graciosa».

> ... mas nestas observações casuais estavam envolvidos dois princípios, cuja essência seria agradável aprender se a arte a pudesse ensinar.
>
> FEDRO: Que princípios?
>
> SÓCRATES: O de perceber e reunir numa só ideia as noções dispersas, o de esclarecer por meio de uma definição o assunto particular que se deseja tratar. Precisamente como agora, ao tratar do amor, dissemos o que ele era e o definimos bem ou mal. Sem dúvida que, deste modo, o discurso adquiriu clareza e coerência.
>
> FEDRO: E qual é o outro princípio, Sócrates?

SÓCRATES: O de dividir as coisas por classes, nos seus elementos, onde se encontram as suas articulações naturais, sem nada mutilar, como faria qualquer pessoa desajeitada. — 265.

Eu mesmo, Fedro, gosto deste processo de dividir e de fazer sínteses, como meios auxiliares da linguagem e do pensamento; e se julgo descobrir alguém capaz de ver as coisas na sua unidade e na sua multiplicidade, sigo-o de todo o coração e «vou atrás dele como se se tratasse de um deus». E se o nome que eu dou àqueles que são capazes de o fazer está certo ou errado, só Deus o sabe, mas até agora tenho-lhes dado o nome de dialécticos. — 266.

Em suma, a retórica, enquanto tudo menos fingimento, é filosofia. Para ser capaz de definir e dividir, o retórico tem de ser capaz de pensar; tem de conhecer a verdade. Poderia ficar-se com a impressão de haver certas limitações por parte de Platão neste diálogo — a de saber se a verdade a conhecer é o conteúdo cognitivo, a doutrina acerca da qual o retórico desejaria convencer os seus ouvintes, ou outra espécie de verdade, a verdade psicológica relativa aos seus temperamentos individuais, que ele tem de conhecer se quiser que o seu discurso seja uma persuasão administrada com êxito *(psuchagōgia)*. — 271.

Ele tem de compreender a natureza da alma, tem de descobrir a classe de discurso adaptada a cada natureza e de organizar e ornamentar o seu discurso adequadamente, oferecendo aos espíritos complexos discursos cuidadosamente elaborados e simples contos aos espíritos simples. — 277.

Mas aquilo que o diálogo realça e vinca é, em grande parte, o problema de *o que* se deve dizer e não *a quem* se deve dizer; a distinção principal é entre o retórico político-legal, que prefere «o que parece ser verdade», ou o que é provável, à verdade real, e o retórico filosófico, que trabalha «não por uma questão de falar e de representar perante os homens, mas com o objectivo de falar e de fazer tudo de uma maneira que seja agradável aos deuses» (273). Em suma, a distinção principal é entre retóricos profissionais tal como na realidade se encontram, e o retórico ideal como é possível conceber-se. E aqui a identificação socrática de virtude com conhecimento trabalha inflexìvelmente. Se aquele que conhece o bem o pratica sempre, segue-se que aquele que procede mal (um retórico sofista que se serve da sua «arte» para praticar o mal) não pode conhecer o bem — ou pelo menos a chamada «arte» pela qual ele

opera o mal não pode ser um meio de conhecer o bem. Assim como no *Ion* havia uma retirada irónica da poesia como arte, ou forma de conhecimento, para poesia como delírio divino (e, de facto, a mesma retirada ocorre no *Fedro* em vários planos de ironia e seriedade), assim o desvio específico imputado à retórica (parente próximo da poesia) vai de um conhecimento astuto para o baixo nível de habilidade ou truque *(tribē)*. É este o único processo de explicar a sua acção indubitàvelmente efectiva, mas subversiva.

> Parece-me, por assim dizer, ouvir certos argumentos que se aproximam e protestam que... [«a arte de falar»] mente e não é nenhuma arte, mas um ofício desprovido de arte *(hoti pseudetai kai ouk esti technē all' atechnos tribē)*. Uma verdadeira arte da palavra... separada da verdade é coisa que não existe e nunca existirá. — 260.

A esta explicação foi dada uma forma mais fantasista (e, sem dúvida, ainda mais desesperadora para os retóricos) no primeiro *Górgias*, onde o mesmo conceito basilar, *tribē* ou truque, é aplicado numa quádrupla analogia. Aquilo que o truque barato do *cosmético* é para a *ginástica* na criação de saúde, e a *culinária* para a *medicina* na restauração da saúde, assim, no campo da política, é a *sofística* a rival meretrícia da *legislação*, e a *retórica* a da *jurisprudência*.

Num passo do *Fedro* (267), Sócrates passa em revista, desdenhosamente, os retóricos contemporâneos e as subtilezas da sua arte *(ta kompsa tēs technēs)*: Teodoro de Bizâncio, com o seu exórdio, narrativa, testemunhas, provas, conjecturas, confirmação e nova confirmação, refutação e nova refutação; o «ilustre Evenos de Paros», com a alusão disfarçada, elogios indirectos *(parepainoi)*, e censuras indirectas *(parapsogoi)*; Górgias e Tísias, que fazem as pequenas coisas parecerem grandes e as grandes pequenas, as coisas velhas novas e as novas velhas, e que inventaram os discursos concisos *(suntomia logōn)* e os desmedidamente extensos para todo e qualquer assunto *(apeira mēkē peri pantōn)*; Prodico e Hípias de Élis; Pólo com a sua duplicação *(diplasiologia)*, sentenciosidade *(gnōmologia)* e figuras de estilo *(eikonologia)*; Licímnio, com a sua dicção elegante *(euepeia)*; Protágoras com a sua dicção correcta *(orthoepeia)*; o «poderoso calcedónio» Trasímaco, sem rival para levar os ouvintes à cólera e os acalmar novamente, para inventar e refutar calúnias quaisquer que fossem as razões. Num ponto de ordem técnica, o da recapitulação no fim de um discurso, todos parecem estar de acordo, embora alguns lhe chamem recapitulação *(epanodos)* e outros lhe dêem outro nome qualquer. Esta parte do *Fedro* poderia ser trans-

plantada, quase literalmente, para a história expressionista da *Estética* de Benedetto Croce.

O motivo das objecções de Platão contra a retórica talvez possa ser bem compreendido próximo da parte final do *Fedro*, numa distinção entre a palavra escrita e a falada, distinção que é bem mais relevante para a argumentação devido ao facto de a oratória ática nunca ter simulado ser *ex tempore*. A palavra escrita, insiste Sócrates, é uma coisa estática, útil apenas para transmitir às pessoas aquilo que elas já sabem, um divertimento, um lembrete para o esquecimento da velhice. Mas a palavra falada é que é a palavra verdadeira, vital, dialéctica — fica gravada no espírito do ouvinte e é capaz de se defender a si mesma na sequência de pergunta e resposta.

> Mas aquele que julgar que, na palavra escrita, existe necessàriamente muita coisa que não passa de diversão, e que nenhum discurso escrito, quer em verso quer em prosa, merece ser tratado muito a sério (e isto aplica-se também às recitações dos rapsodos destinadas a captar os ouvintes, mas sem lhes possibilitar quaisquer perguntas e sem pretender instruí-los), e que, na realidade, os melhores discursos só servem para nos recordarem o que já sabemos; e aquele que pensar que só nas palavras acerca de justiça e beleza e bondade, destinadas à instrução dos ouvintes e verdadeiramente gravadas numa alma, existe clareza, perfeição e valor sério, de modo que tais palavras deveriam ser consideradas como filhas legítimas do orador, em primeiro lugar as existentes dentro de si mesmo, se aí existirem, e em segundo lugar as descendentes delas ou suas irmãs que possam ter surgido, de maneira digna, nas almas dos outros — esse homem, se ele não prestar atenção a nenhuns outros discursos, esse homem, Fedro, poderia muito bem ser aquele que tu e eu gostaríamos um dia de vir a ser. — 277-8 [1].

Nesta confirmação clara da doutrina antimimética da *República* pode ver-se que, em teoria pelo menos (ou pelo menos neste diálogo), Platão prefere o objecto imitado nos seus diálogos, as conversações reais tal como podem supor-se terem decorrido, à sua encarnação, habilidosa ou poética, em palavras fixas. E isto pode fazer-nos lembrar que a qualidade poética reside, de facto, na fixidez ou determinabilidade das palavras. Não só o metro e a rima e todos os minúsculos efeitos de uma lírica, mas

[1] Cf. Atkins, I, 148, sobre as subtilezas possíveis no estilo escrito e o estilo oratório «deliberativo» como *skiagraphia*.

também o diálogo e sucessão das cenas numa tragédia, toda a economia e precisão da capacidade poética verbal, dependem da escolha, limitação e fixação, e daí o encontrarem-se em oposição ao carácter fluido da dialéctica ou de uma discussão sobre trivialidades, se bem que esta última, em virtude da sua capacidade para deslocar palavras, corrigir, repetir, refrasear, parafrasear, e em geral se ajustar às exigências do debate, possa, em certo sentido, adaptar-se mais de perto à verdade da matéria em discussão.

4

Platão lutava não menos contra interesses literários que contra interesses retóricos. A íntima aliança da retórica e da poesia como seus inimigos, vista mais que uma vez no *Fedro* [1], é sugerida, pela última vez, numa alusão final ao retórico Isócrates:

> Creio que ele é, por natureza, superior aos discursos de Lísias e que possui um carácter mais nobre; de modo que não me surpreenderia se, à medida que vai avançando na idade, ele se notabilizasse tanto nos seus estudos actuais que, em comparação, todos aqueles que jamais se ocuparam da retórica não passassem de crianças; e suspeito que estes estudos o não satisfarão e que um impulso divino o impelirá para coisas mais elevadas; porque o amor da filosofia encontra-se inato no seu espírito. — 279.

A data suposta do diálogo é cerca de 410 a. C., quando Isócrates, discípulo de Górgias, apareceu pela primeira vez em cena. Mas o diálogo foi escrito talvez só em 370 [2], numa altura em que Isócrates era o professor de retórica mais famoso em Atenas e, por este motivo, o principal antagonista da escola platónica. A *Arte da Retórica,* que Isócrates escreveu, subsiste apenas em alguns fragmentos. Mas de alguns dos seus discursos, particularmente o *Contra os Sofistas* e *Antidosis,* que tratam da educação, e ainda do próprio estilo dos seus escritos, ficamos com uma ideia do género de campanha que ele empreendeu contra a retórica forense e política e contra a forma rebaixada de dialéctica ética a que ele chama «erística». Embora desaprove o exercício académico sobre temas mitológicos ou paradoxais, como os usados por Górgias e Protágoras — tais como «que nós não podemos mentir», ou «que nada existe» — a teoria de Isócrates era mais literária que pròpria-

---

[1] Ver, por exemplo, 258, 261.

[2] R. Hackforth, *Plato's Phaedrus* (Cambridge, 1952), pp. 3-8.

mente oratória. O tipo de discurso que ele patrocinava era o epidíctico (declamação encomiástica ou de invectiva), género de oratória que se tinha afastado, tanto quanto possível, do «deixa e toma» da dialéctica no sentido da forma fixa ou ensaio — muito embora, à luz dos nossos critérios, se tratasse dum ensaio um tanto floreado. O estilo epidíctico, diria Aristóteles na sua *Retórica* (III, 12), é especialmente apropriado para composições escritas; o seu objectivo é ser lido. Isócrates tinha a esperança de que o seu *Antidosis* viria a ser um «monumento mais nobre que estátuas de bronze». A retórica de Isócrates constituía um plano de educação geral *(paideia)* que buscava uma união liberal da filosofia e da persuasão, uma compreensão de assuntos superiores e largamente políticos, e além disso um estilo verbal artístico, imaginativo *(poiētikos)* e variado. Os «pensamentos» do retórico completo deveriam ser não só «cheios de dignidade e originais» mas «ornados com um certo número de imagens ou figuras notáveis». O que se pretendia era uma espécie de oratória em prosa poética, ou prosa literária, qualquer coisa que igualmente servisse para homens de estado e críticos da poesia, para historiadores, para panegiristas. Isócrates tinha uma concepção altamente integrada da vida e das letras; para ele a primeira não podia passar sem a segunda. A súmula da sua doutrina representava uma modalidade de humanismo equilibrada, floreada, beletrística [1].

5

Isto constituía uma espécie de resposta não só aos sofistas mas também a Platão. Um retórico posterior [2] relata que o tratado sistemático de Aristóteles sobre o assunto, a sua *Retórica* em três livros, nasceu de uma questão com Isócrates. Diz-nos que, durante a sua primeira estadia em Atenas (367-347 a. C.), Aristóteles escarnecia das ideias de Isócrates e do método da sua disseminação em maços de discursos apregoados pelos vendedores de livros. Todavia, a diferença entre ambos como técnicos da retórica não é assim tão profunda. Aristóteles tira mais exemplos dos discursos de Isócrates de que qualquer outro autor. A diferença entre eles poderia ser resumida, sem grande deformação, na afirmação de que Aristóteles, olhando para a retórica de uma maneira muito mais utilitária que Isócrates, se aproxima um tanto mais da sofística; como filósofo, contudo, como professor de retórica na Academia de Platão, é ao mesmo tempo mais sistemático que Isócrates. Esta última virtude é que

---

[1] Vid. Atkins, I, 124-8, 148, 154-5.

[2] Dionísio de Halicarnasso, *Sobre Isócrates* 18; Atkins, I, 133.

leva Aristóteles a possuir a vantagem de ter as suas ideias conservadas não em discursos mas num tratado [1].

> «Não teríamos nós censurado a retórica de modo demasiado rude?» — pergunta Sócrates no *Fedro*. — «Talvez ele pudesse replicar: Por que estais para aí a dizer disparates, vós, homens estranhos? Não obrigo ninguém a aprender a falar sem conhecer a verdade, mas, se o meu conselho serve para alguma coisa, que aprendam primeiro a verdade e depois me aprendam a mim. O que eu afirmo é que sem mim, sem o meu auxílio, o conhecimento da verdade não transmite a arte de persuasão.» — 260.

Não seria desleal referir que Platão se antecipou aqui ao ponto principal da doutrina de Aristóteles. «Aquilo que faz um sofista», diz Aristóteles, «não é a perícia na argumentação, mas [a carência de] um objectivo moral» [2].

A *Retórica* de Aristóteles abre com a seguinte afirmação: «A retórica é uma contrapartida da dialéctica». Mas o termo «dialéctica» tem para Aristóteles um significado mais suave que para Platão — o significado de uma investigação plausível em tom de conversa e não pròpriamente uma demonstração metafisicamente vinculativa. A dialéctica é um vizinho cómodo da retórica, num plano mais elevado. Não só a dialéctica como também a sua contrapartida prática, a retórica, desfrutam de uma espécie de suavidade em face da severidade da ciência teorética (matemática, física, metafísica). A dialéctica é a técnica argumentativa das ciências sociais, práticas, deliberativas e «alternativas» (ética e política). «É a marca de um homem educado», diz Aristóteles na sua *Ética*, «procurar a exactidão em todas as coisas, tanto quanto a natureza do assunto o permite; é... também disparatado aceitar um raciocínio provável de um matemático e exigir de um retórico provas científicas» [3].

Só isto seria bastante para proteger a retórica de todo o embate da inquirição platónica. Mas Aristóteles faz mais. Há um momento, no primeiro capítulo do Livro I, em que ele parece inclinado a tratar a retórica com bastante rigor, dentro dos limites da sua provável argumentação (os seus «exemplos» e «entimemas») [4]. «As provas», diz ele, «são as

---

[1] A *Theodectica* de Aristóteles, sobre estilo, e outras obras sobre retórica perderam-se. Atkins, I, 133, 135, 136.

[2] *Ho gar sophistikos ouk en tẽ dunamei all en tẽ proairesei (Retórica*, I, 1*)*.

[3] *Ética a Nicómaco* I, 3.

[4] O termo «entimema» foi usado pelos sucessores de Aristóteles, como o é hoje pelos lógicos modernos, no sentido de um silogismo elíptico. Mas para Aristóteles, na sua *Retórica* e nos seus escritos lógicos, «entimema» é o nome dado ao silo-

únicas coisas em... [retórica] que caem sob o domínio da arte.» E mostra-se severo para com os anteriores compiladores de manuais, que dedicaram a sua atenção principalmente a métodos criadores de preconceitos. Não obstante, a argumentação começa a alterar-se até no mesmo capítulo; há certa tendência para falar mais acerca de persuasão que acerca de provas. A verdade pode ser a verdade, mas pode necessitar de auxílio para ser aceite. Nem todas as pessoas são fáceis de convencer por intermédio da razão. O orador deve ser capaz de demonstrar contrários, tal como um lógico, não simplesmente por uma questão de ser capaz de o fazer, mas para facilitar a compreensão. De todas as coisas boas, excepto da virtude, se pode fazer mau uso. A função da retórica não é tanto o persuadir como descobrir os meios de persuasão. Assim se segue o que quase daria a impressão de ser o diálogo de Aristóteles com a sua própria consciência, à medida que ele se desloca em direcção a um processo empírico e antiplatónico de justificação da retórica como ela é de facto. O segundo capítulo começa «por definir retórica novamente». «Retórica pode ser então definida como a faculdade de descobrir os possíveis meios de persuasão em relação a qualquer assunto.» E ficamos a saber neste capítulo que há nada menos de quatro espécies de «provas artificiais» [1] ou meios de persuasão: (I) as provas éticas, ou as que dependem do carácter moral do próprio orador — pelas quais consegue inspirar confiança em si mesmo; (II) as afectivas, ou as que se dirigem às emoções dos ouvintes (foi sòmente ao uso *exclusivo* de tais provas que eu aludi depreciativamente no meu primeiro capítulo, explica ele); (III) argumentos válidos, que procuram demonstrar a verdade de qualquer assunto que pretendamos sustentar; e (IV) argumentos aparentes, que apenas parecem demonstrá-la. Os dois primeiros livros da *Retórica* de Aristóteles integram-se, de facto, naquele tipo: o primeiro fala de materiais, ou áreas de probabilidade argumentativa, e o segundo apresenta-nos sobretudo a psicologia das boas relações entre o orador e o auditório. Aristóteles como que colocou uma quádrupla camada entre a retórica e a verdade inexorável ou científica: duas dessas camadas são psicológicas, isto é, referem-se

---

gismo retórico que constitui um argumento *provável* para uma conclusão *particular*. O entimema distingue-se assim de duas outras espécies de silogismo, o silogismo dialéctico, que é um argumento provável para uma conclusão geral, e o silogismo científico ou apodíctico, que é um argumento certo para uma conclusão universal. Ver J. H. Freese, *Aristotle... the «Art» of Rhetoric* (Londres: Loeb Classical Library, 1939), p. 474, Glossary, s. v. *Dialektikē;* James H. McBurney, «Some Recent Interpretations of the Aristotelian Enthymeme», *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XXI (Ann Arbor, 1936), 489-500.

[1] Isto é, artificiosas, para as distinguir das não-artificiais ou já prontas, tais como testemunhas, torturas, contratos.

ao carácter e sentimentos do orador e da assistência; outra é a camada dos prováveis argumentos cognitivos, e é pelo menos não-científica; a quarta, a camada dos argumentos aparentes, encontra-se como que revestida de uma desilusão real. Deste modo Aristóteles defende a retórica mais ou menos com os mesmos argumentos empregados por Platão para a condenar.

Estas graduações aristotélicas, afastadas do rigor da demonstração científica, não constituem a substância imediata para uma retórica de superfície verbal. Fornecem, todavia, o contorno subjacente de tal retórica. Possibilitam, ou tornam plausível, uma quinta e uma sexta gradação — estilo verbal *(lexis)* e estrutura ou arquitectura *(taxis)*, que constituem o assunto do terceiro livro de Aristóteles. Platão não se poderia ter queixado com respeito à concepção aristotélica de *taxis*, muito embora isto (a ordem orgânica, princípio, meio e fim referidos no *Fedro*) pudesse ter sido relacionado mais intimamente com a «dialéctica». *Lexis*, porém, é o cume e a condensação da diferença entre Platão e Aristóteles como retóricos, e não tanto os pormenores do que Aristóteles disse acerca de *lexis*, mas sobretudo o próprio facto de ele ter considerado necessário dedicar-lhe doze capítulos.

«Temos, por consequência, de falar a seguir de estilo; porque não basta saber o que uma pessoa deve dizer, pois também devemos saber como dizê-lo, e isto contribui em grande parte para dar ao discurso determinado carácter» (III, 1). É quase como se este assunto do estilo devesse ser agrupado à arte mais recente e mais exterior de como dizer as coisas (uma espécie de representação, *hupokrisis*), uma coisa que temos de admitir não como justa mas como necessária, devido à corrupção de políticos e juízes. Pode dizer-se ainda mais alguma coisa sobre estilo:

> ... tem importância, para esclarecer uma coisa, o falar desta ou daquela maneira; todavia, a diferença não é assim tão grande,... todas estas coisas são mero espectáculo externo para agradar ao ouvinte; por isso, ninguém ensina geometria desta maneira [1]. III, 1.

---

[1] E continua: «... discursos escritos devem o seu efeito não tanto ao sentido como ao estilo. Os poetas, como era natural, foram os primeiros a dar um impulso às questões de estilo; porque palavras constituem imitação, e também, a voz, que em nós é aquilo que mais se adapta à imitação, se encontrava à disposição; e assim se formaram as artes dos rapsodos, actores e outros. E como os poetas, embora as suas palavras fossem desprovidas de sentido, pareciam ter conseguido a sua reputação mercê do seu estilo, foi um estilo poético que primeiramente surgiu, tal como o de Górgias». Na *Poética* depara-se-nos a afirmação um tanto fria: «A elocução deve ser elaborada nas pausas da acção, em que não há expressão de carácter e pensamento. Porque... carácter e pensamento são meramente obscurecidos por uma elocução ultrabrilhante».

Trata-se de uma descrição de estilo, cautelosamente dividida, atribuindo a devida importância à clareza e pureza *(esti d' archē tēs lexeōs to hellēnizein* — o primeiro princípio do estilo é empregar grego correcto [1] e em geral à propriedade, mas mostrando, ao mesmo tempo, considerável respeito pelo estilo elevado e ornado, e por certos aspectos fora do vulgar que, tal como um estrangeiro no meio de nós, dão uma impressão de maior distinção (III, 2 e 5).

Uma das características técnicas [2] mais interessantes da discussão é uma nítida preocupação pela metáfora. A secção da sua *Poética* (cap. XXI-XXIV) dedicada ao elemento da tragédia a que Aristóteles chama elocução ou estilo, *lexis*, é mencionada quatro vezes nos primeiros dois capítulos do Livro III da *Retórica*. Se voltarmos à *Poética*, deparar-se-nos-á a afirmação, frequentemente citada, de que ser mestre na metáfora constitui o maior dom poético, porque a metáfora indica capacidade para apreensão de semelhanças e não pode ser aprendida com ninguém [3]. Encontramos também a definição: «metáfora consiste em atribuir a uma coisa o nome de qualquer outra coisa», e as quatro classes de referências metafóricas: do género à espécie, da espécie ao género, da espécie à espécie e por analogia [4]. Observações um tanto mais específicas, embora heterogéneas, sobre o mesmo assunto aparecem na *Retórica*. «É sobretudo a metáfora que dá perspicuidade, prazer e um ar estrangeirado» (III, 2). «Deve ser apropriada e não rebuscada», mas também não demasiado óbvia (III, 11). Pode fazer com que as coisas pareçam melhores ou piores — como quando um pirata se apelida a si mesmo de «fornecedor», ou um actor se denomina artista, ou outra pessoa apelida o actor de lisonjeador de Dionísio. Uma metáfora é como que um enigma. As metáforas deveriam, sobretudo, «derivar de coisas belas». «Faz, de facto, diferença dizer "manhã de dedos róseos" em vez de "de dedos purpúreos", ou, o que é ainda pior, "de dedos vermelhos"» (III, 2). Um clímax destas observações e de todo o tratamento de *lexis* ocorre nos

---

[1] Sob este título surge uma censura de ambiguidade *(amphiboloi)*, III, 5.

[2] As afirmações in III, 8, de que a prosa deve ter ritmo mas não metro *(rhythmon dei echein tōn logōn, metron de mē)* e de que o ritmo melhor para a prosa é o peónico, constituem a tentativa de Aristóteles para reconciliar a doutrina pitagórica e platónica de que o número confere ordem e limite (ver a aplicação literária no *Filebo* 23) com o facto de que o «ritmo» ou andamento da boa prosa nada tem, realmente, a ver com número ou medida.

[3] Pensamento repetido na *Retórica*, III, 2.

[4] Analogia é definida na *Ética* V, 3, como «uma igualdade de razões, implicando pelo menos quatro termos». Ver *Retórica* III, 4: «Se a taça é o escudo de Dionísio, poderá então também dizer-se com propriedade que o escudo é a taça de Ares».

cap. X e XI, em que a metáfora se encontra ligada a figuras de sentido e som paralelo e a vários logros verbais ou gracejos, a esbater-se até à paronomásia ou trocadilho.

> «E ele continuou a caminhar a largos passos, tendo sob os seus pés — frieiras», no momento em que o ouvinte julgava que iria ouvir a palavra «sandálias».

> Quanto maiores forem as qualidades especiais que a expressão possuir, tanto mais brilhante parecerá: por exemplo, se as palavras contêm uma metáfora, e uma metáfora de género especial, antítese, e igualdade de frases e realidade.

«Realidade» ou vigor *(energeia)* [1] deve talvez considerar-se como um termo para condensar o efeito de figuras retóricas e não pròpriamente como um nome para outra figura. Mas podemos dizer que Aristóteles viu aqui, muito sagazmente, uma estreita relação entre as características retóricas que nem sempre são encaradas como relacionadas tão estreitamente — a lógica das comparações e distinções, o trocadilho aparentemente estranho ou habilidades com o som, e a força imaginativa da metáfora como medianeira entre estes extremos. Não andou, assim, muito longe de nos fornecer uma fórmula exacta de uma longa tradição de poesia espirituosa:

> Aqui estadistas britânicos frequentemente a queda pressagiam
> De Tiranos estrangeiros e de Ninfas na sua pátria;
> Aqui tu, ó grande ANA! a quem três reinos obedecem,
> Por vezes tomas conselho — e por vezes tomas Chá.

6

O importante acerca de Aristóteles e de Isócrates como retóricos é, em suma, eles afirmarem o poder da palavra — Aristóteles mais sistemàticamente e mais analìticamente, Isócrates com mais eloquência. Podemos aqui voltar ràpidamente a Isócrates para apresentar mais algumas das suas concepções. Segundo Isócrates, a eloquência é um processo criativo *(poiētikon pragma)*, a origem da civilização, das leis, das artes, e de muitos outros benefícios humanos, o sinal que distingue os homens dos brutos,

---

[1] Retóricos romanos (Dionísio de Halicarnasso, *De Lysia*, VII; Longino, Peri Hupsous, XV; Quintiliano, *Institutio Oratoria* VIII, 3, 62) empregam o termo *enargeia* aproximadamente no mesmo sentido. Cf. W. Rhys Roberts, *Longinus on the Sublime* (Cambridge, 1935), pp. 197-8.

o instrumento e a pedra-de-toque da sabedoria. É ela que embeleza e transforma a experiência, tornando as coisas velhas em novas e as novas em velhas, o grande em pequeno e o pequeno em grande. É uma expressão da inteligência, um reflexo do carácter, uma imagem externa de uma alma verdadeira e virtuosa *(psuchēs agathēs kai pistēs eidōlon)* [1]. A doutrina retórica tornada corrente por Isócrates já tinha sido ouvida aos sofistas, e muito antes ainda tinha recebido uma orientação mais lírica no mito de Orfeu a domar com a sua música animais e homens selvagens e no de Anfíon a encantar pedras com a sua poesia e a levantar as muralhas de Tebas [2]. Tinha sido colocada no mesmo plano que certos interesses verbais e poéticos, tais como a interpretação alegórica de Homero rejeitada por Platão no Livro III da *República*, ou o semifaceto raciocínio etimológico acerca do verdadeiro sentido das palavras, a relação natural entre palavras e coisas no *Crátilo* de Platão. Os *Problemas Homéricos* do estóico Zenão estabeleceriam mais tarde a escola de crítica alegórica para a época pós-aristotélica ou helenística [3]; a natural expressividade da língua seria defendida pela escola dos analogistas entre os gramáticos e críticos de Alexandria [4]. Um lugar-comum da Antiguidade, particularmente entre os filósofos estóicos [5], era constituído por uma doutrina, a que podemos chamar a doutrina do *logos* — a palavra como expressão e, consequentemente, molde e determinação da razão e inteligência: num sentido matemático, como no *logos* de Euclides, e no sentido gramatical, etimológico, simbólico, exegético, retórico e moral — no grande e sintetizante sentido de que eloquência e sabedoria são inseparáveis. A relação desta doutrina com a crítica literária pode sugerir-se com referência à gramática grega mais antiga que hoje existe, as dezasseis páginas de Dionísio Trácio do séc. II, na qual, através de seis capítulos ou fases, vamos subindo desde a leitura cuidadosa em voz alta e interpretação das figuras do discurso até à crítica da poesia, coroamento de tudo o mais. O *Grammaticus* desta época dificilmente serviria para um *Grammarian's Funeral* dos meados do séc. XIX. Era o profissionalmente qualificado *poetarum interpres* [6]. Finalmente, a doutrina do *logos*, com todas as suas implicações, era uma doutrina menos grata até mesmo aos poetas e gramáticos que aos homens de estado. Constituía

---

[1] *Contra os Sofistas* 12; *Nicocles* 5-9; *Antidosis* 254; *Panegírico* 8; todos citados em Atkins, I, 125-6.

[2] Atkins, I, 13, 29, 127.

[3] Atkins, I, 187.

[4] Atkins, I, 184; II, 17.

[5] E. Vernon Arnold, *Roman Stoicism* (Cambridge, 1911), esp. pp. 128-49.

[6] Atkins I, 182-3; J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1921), I, 6-11; Richard McKeon, «The Philosophic Bases of Criticism», in R. S. Crane, *Critics and Criticism*, p. 507.

um dos sustentáculos teóricos principais de uma vida dedicada à chefia pública. «Sinto-me grato aos estóicos», disse Cícero, «por uma razão: é que só eles, entre todos os filósofos, declararam que a eloquência era virtude e sabedoria» [1]. O debate sobre a retórica que temos estado a considerar não passa de um primeiro capítulo, embora importante, de uma história controversa que continua através da Antiguidade, Idade Média e Renascença. A antiga questão entre filósofos e poetas, a que Platão alude na *República*, era idêntica, em princípio, a uma outra questão posterior e muito mais longa entre dialécticos (no sentido platónico, filósofos com tendência para a ciência) e retóricos [2]. Do lado dos dialécticos poder-se-iam juntar num grupo consistente Platão, Abelardo, Occam, Ramus, Descartes. Do lado dos retóricos, poetas e gramáticos, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Agostinho [3], John of Salisbury, Boaventura e Richard Hooker [4]. Os seguintes passos retrospectivos em *De Oratore* de Cícero definem o papel de Sócrates no longo debate, e a importância de uma questão em que Platão, Isócrates e Aristóteles foram os principais participantes.

> Foi Sócrates quem... separou a capacidade de pensar atiladamente da capacidade de falar com graça, embora ambas estivessem naturalmente unidas: — Sócrates! o filósofo cujo génio e variada conversação os diálogos de Platão lançaram para a imortalidade, um filósofo que nada deixou escrito. Aqui se origina aquele divórcio da língua e do coração *(discidium illud... quasi linguae atque cordis)*, aquela

---

[1] *«Stoicis hanc habeo gratiam, quod soli ex omnibus eloquentiam virtutem ac sapientiam esse dixerunt»* (citado in Arnold, *Roman Stoicism*, p. 210); *De Oratore* III, 18.

[2] O filósofo estóico Zenão fez uma comparação (registada no *Oratore* de Cícero XXXII, 113) entre a forma concisa da expressão dialéctica, um «punho fechado», e a dilatada expressão retórica, uma «mão aberta». O facto de filósofos estóicos promoverem a doutrina do *logos* (ou poder da palavra), mas favorecerem ao mesmo tempo um severo e conciso estilo dialéctico, deve ser considerado como uma anomalia, derivando caracteristicamente do complexo problema relativo ao estilo e conteúdo verbal. Cf. no fim do Cap. XII a nossa descrição do ramismo e da retórica do séc. XVII.

[3] O aspecto teológico é bem ilustrado neste passo do *Adversus Praxean* de Tertuliano (cerca de 213 a. C.): «Esta razão é o Seu próprio pensamento; é a isto que os Gregos chamam *logos*, palavra que nós traduzimos também por «verbo»... Para se compreender isto mais fàcilmente, peço que tomemos conhecimento de nós mesmos como «imagem e semelhança» de Deus... Vejamos: quando em silêncio nos encontramos connosco no processo de pensar, este mesmo processo continua a operar-se dentro de nós exprimindo-se por palavras em cada momento do nosso pensamento, em cada palpitação da nossa compreensão. Tudo quanto pensamos é palavra; tudo quanto compreendemos é fala». *(Tertullian Against Praxeas*, trad. de A. Souter, Londres, 1920, pp. 36-7, Par. 5.)

[4] Ver H. M. McLuhan, «Edgar Poe's Tradition», *Sewanee Review*, LII (Janeiro-Março, 1944), 24-33.

concepção absurda, desnecessária e deplorável de que um grupo de pessoas deveria ensinar a pensar e outro grupo a falar. — *De Oratore* III, 16.

Os antigos, até à época de Sócrates, costumavam combinar todo o seu estudo e toda a sua ciência respeitante à moralidade, obrigações da vida, virtude e governo com a arte da palavra; mas, mais tarde, tendo Sócrates separado o eloquente do filosófico, e sendo esta distinção continuada por todos os discípulos de Sócrates, os filósofos desprezaram a eloquência e os oradores a filosofia... os discípulos de Sócrates excluíram os defensores de causas das suas fileiras e do título comum de filósofos, muito embora os antigos tivessem sido de opinião de que a faculdade de falar e a de compreender andavam aliadas numa harmonia maravilhosa. — *De Oratore* III, 19 [1].

Aristóteles... disse que era vergonhoso permanecer calado e deixar Isócrates falar à vontade. Por isso tratou de equipar a sua filosofia com as devidas ilustrações e ornatos e ligou o conhecimento das coisas ao dom da palavra. Sem dúvida, isto chegou ao conhecimento daquele sagaz monarca Filipe, que chamou Aristóteles para preceptor de seu filho Alexandre. Que o rapaz receba deste mestre a necessária instrução em maneiras e em linguagem!

Se alguém desejar agora dar ao filósofo que nos instrui nas coisas e nas palavras o nome de orador, podê-lo-á fazer sem oposição da minha parte; ou se preferir chamar filósofo ao tipo de orador que eu descrevo como possuindo sabedoria ligada à eloquência, não levantarei nenhuma objecção... Se eu tivesse de escolher entre os dois, preferiria bom senso sem eloquência a uma loucura faladora. Mas se se quiser investigar qual é mais excelente, darei a palma ao orador esclarecido; e se reconhecerdes que este também é filósofo, pôr-se-á ponto final na controvérsia; mas se insistirdes em distinguir o orador do filósofo, direi que o filósofo ocupará um lugar inferior, porque os requisitos necessários para um bom orador incluem os conhecimentos do filósofo, mas os conhecimentos do filósofo não incluem necessàriamente a eloquência do orador. — *De Oratore* III, 35 [2].

---

[1] Adaptado de J. S. Watson, *Cicero on Oratory and Orators* (Nova Iorque, 1890), p. 209, 212.

[2] Adaptado de J. S. Watson, p. 233.

Esta tradição [da oratória] tem constituído uma força contínua nas leis, letras e na política europeia desde os sofistas gregos. É conhecida, muito justamente, como o ideal ciceroniano, uma vez que Cícero o transmitiu a Santo Agostinho e São Jerónimo, os quais, por sua vez, contribuíram para que nunca deixasse de influenciar a sociedade ocidental. O ideal ciceroniano expresso no *De Oratore*, ou na obra de Santo Agostinho *De Doctrina Christiana*, constitui o ideal do homem racional, atingindo o seu predicado mais nobre na expressão de uma sabedoria eloquente. Passos necessários para se alcançar este ideal são a cuidadosa exercitação e convívio com as obras dos poetas, a que se segue um programa de amplitude enciclopédica orientado no sentido dos objectivos forenses do poder político. Assim, o *doctus orator* é, explicitamente, a versão sofista ciceroniana do rei-filósofo de Platão. Este ideal tornou-se a base de centenas de manuais escritos por eloquentes letrados para a educação de monarcas desde o séc. v, através de John of Salisbury e Vincent de Beauvais, até aos famosos tratados de Erasmo e Castiglione.

Em relação à América, este facto foi de importância decisiva, uma vez que Virgínia, e o Sul em geral, iriam receber a marca permanente deste ideal ciceroniano... Não se trata, por conseguinte, de mero acidente o facto de as figuras políticas criadoras na vida americana terem sido moldadas no Sul. Quer se considere Jefferson, quer Lincoln, depara-se-nos um espírito aristocrático, legalista, enciclopédico, forense, exprimindo-se habitualmente dentro dos moldes de uma sabedoria eloquente.

A Nova Inglaterra está dentro da tradição escolástica, profundamente oposta ao «humanismo». De uma maneira geral, os fundadores teocráticos de Harvard e os governantes de Nova Inglaterra eram padres calvinistas, plenamente treinados na teologia especulativa que tinha surgido pela primeira vez no séc. xii — produto daquele método dialéctico na teologia justamente associado a Pedro Abelardo. Ao contrário de Lutero e de muitos protestantes ingleses, Calvino e os seus sucessores eram homens com cultura universitária, opostos à velha teologia dos Padres da Igreja, que Erasmo e os ciceronianos humanistas tinham oferecido à atenção geral depois do contínuo predomínio da teologia escolástica desde o séc. xii. Para os humanistas, ninguém podia ser verdadeiro intérprete da Escritura, expoente autêntico dos *philosophi Christi* se não tivesse

recebido um treino clássico completo. Assim, não só universitários católicos como também protestantes eram considerados por estes homens como «bárbaros», «godos da Sorbonne», que corrompiam com tolas banalidades «modernistas» (desde o início que os universitários eram apelidados de *moderni*) a eloquente piedade e sabedoria dos padres da Igreja (os padres da Igreja eram cognominados de «antigos» ou *antiqui theologi*).

Harvard... surgiu como uma pequena Sorbonne, onde em 1650 os métodos escolásticos de Ockham e Calvino, ajustados por Pedro Ramus, constituíam o elemento principal da educação. A lógica e a dialéctica eram a base do método teológico, como tudo o mais em Harvard. Ensinava-se aqui a retórica, não por uma questão de eloquência, mas com o objectivo de ensinar o jovem seminarista a atenuar os tropos ornamentadores da Escritura antes de começar a trabalhar na doutrina com dicotomias dialécticas. Ramus ensinou uma lógica utilitária, para a qual formulou as mesmas exigências que os pragmatistas para o «método científico». De facto, nunca Peirce, James e Dewey se tornariam notados se não fossem adestrados da tradição especulativa dos teólogos Calvino e Ramus.

— H. M. McLuhan, «Edgar Poe's Tradition», *The Sewanee Review* LII (Janeiro-Março, 1944), 25-8, extractos selectos com autorização do autor e de *The Sewanee Review*.

«Antes de Gutenberg, uma publicação poética significava a leitura ou o canto de um poema da nossa própria autoria perante um pequeno auditório. Quando a poesia principiou a existir principalmente em página impressa, no séc. XVII, surgiu aquela estranha mistura de aspectos visuais e auditivos, conhecida mais tarde como «poesia metafísica», que tanta relação tem com a poesia moderna.

A página impressa era, em si, uma modalidade altamente especializada (e espacializada) de comunicação. Em 1500 era revolucionária. E Erasmo foi talvez o primeiro a compreender o facto de que a revolução surgiria sobretudo na sala de aula. Dedicou-se à produção de livros de texto e ao estabelecimento das chamadas escolas de gramática. O livro impresso liquidou, dentro em pouco, dois mil anos de cultura manuscrita. Deu origem ao estudante solitário. Estabeleceu a regra da interpretação privada contra o debate público. Estabeleceu o divórcio entre «literatura e vida».

Há muito que estamos habituados à ideia de que as crenças de uma pessoa modelam e dão cor à sua existência. Fornecem as janelas que emolduram, e através das quais essa pessoa vê, todos os acontecimentos. Estamos, contudo, menos habituados à ideia de que as formas de um

ambiente tecnológico são também janelas-ideias. Todas as formas, todas as situações planeadas e realizadas pela inteligência do homem, são uma janela que revela ou altera a realidade. Hoje, quando a tecnologia abarcou todo o ambiente global a ser manipulado como material de arte, a natureza desapareceu com a poesia-natureza.

Do ponto de vista do seu aspecto, a imprensa, como secção ou corte transversal diário do Globo, é um espelho dos instrumentos tecnológicos de comunicação. É o livro popular de todos os dias, o grande poema colectivo universal da nossa época. Como tal, modificou técnicas poéticas, e foi também por sua vez modificada pelos meios de transmissão mais novos do cinema, rádio e televisão, que representam revoluções de comunicação tão radicais como a própria imprensa.

James Joyce foi o primeiro a servir-se do jornal, rádio, cinema e televisão para estruturar o seu drama «verbovocovisual» no *Finnegan's Wake*. Pound e Eliot, em comparação com Joyce, são tímidos entusiastas do livro como forma de arte.

No conhecimento, temos de interiorizar o mundo exterior. Temos de recriar, por intermédio dos sentidos e faculdades internas, o drama da existência. É este o trabalho do *logos poietikos*, o intelecto agente. Na fala, damos expressão a esse drama que anàlogamente recriamos dentro de nós. Na fala, fazemos ou *poetizamos* o mundo precisamente como poderíamos dizer que o cinema repete mecânicamente o mundo. As próprias línguas são, deste modo, a maior de todas as obras de arte. São hinos colectivos à existência. Porque no próprio conhecimento encontra-se a totalidade do processo poético. Mas o artista difere da maior parte dos homens no seu poder de apreender e inverter, depois, os estádios da compreensão humana. Aprende a encarnar os estádios do conhecimento (a «fábula» de Aristóteles) numa obra exterior que possa dar-se à contemplação.

É uma questão de simples senso comum reconhecer que a situação geral criada por uma via de comunicação e o seu auditório constitui uma grande parte daquilo em que e por que os indivíduos comungam uns com os outros. A mensagem a transmitir não pode ser considerada como mera cápsula ou pastilha introduzida num ponto e consumida noutro. Comunicação é comunicação ao longo de toda a linha. Poder-se-ia exemplificar com os desportos. O melhor tipo de futebol jogado perante cinquenta mil pessoas careceria de qualquer coisa inerente ao seu poder de comunicação.

O que temos de defender hoje não são os valores desenvolvidos numa particular cultura ou por qualquer modo de comunicação. A tecnologia moderna presume tentar uma transformação total do homem e do meio que o cerca. Isto requer, por sua vez, uma análise e defesa de todos os valores humanos. E tanto quanto é possível a um auxílio meramente

humano, a cidadela desta defesa deve localizar-se no conhecimento analítico do processo criador implicado na cognição humana. Porque é nesta cidadela que a ciência e a tecnologia se estabeleceram já na sua utilização dos novos meios.

— H. M. McLuhan, «Sight, Sound and the Fury» *The Commonweal*, LX (Abril 9, 1954), 7-11, extractos selectos com autorização do autor e de *The Commonweal*.

CAPÍTULO V

O CLASSICISMO ROMANO: HORÁCIO

1 — Crítica helenística. 2 — O contexto da *Ars Poetica*. 3 — O seu significado: géneros literários, formas platónicas, *decorum* aristotélico, fórmulas e exemplos, imitação de modelos. 4 — Natureza e convenção, o público. 5 — Teoria e prática em Horácio, um problema moderno: a imperfeição *versus* objectividade. 6 — (Ideias literárias nas *Sátiras* e outras *Epístolas*) Sátira e comédia como poesia, a linguagem da poesia, o uso, a *callida conjunctura*. 7 — A mediocridade nos poemas. 8 — A estrutura da *Ars Poetica*; tópicos peripatéticos: matéria e forma, hedonismo e didactismo, poeta e poema, inspiração divina, génio e técnica. 9 — O conselho augustano.

1

Mais de dois séculos de civilização helenística se nos deparam entre Aristóteles e o teorizador da literatura que vai agora ser objecto da nossa atenção: o poeta romano Horácio. Este período, durante o qual ouvimos falar em estudos literários não já em Atenas mas na capital dos Átalos, em Pérgamo, e na dos Ptolomeus em Alexandria, não se notabiliza por importantes teorias literárias. A razão encontra-se, de certo modo, simplesmente no facto de os escritos terem desaparecido. A história tem, por conseguinte, de completar-se por inferência, a partir de títulos de obras perdidas e socorrendo-nos de escritores posteriores, como o geógrafo Estrabão, o biógrafo Plutarco ou o enciclopedista Diógenes Laércio, e ainda de fragmentos de papiro recentemente recuperados. Todavia, a razão da escassez de documentos pareceria por sua vez residir no facto de o período helenístico não ter produzido nenhuma teoria literária que se comparasse, em seriedade, com a do séc. IV em Atenas, e nenhuma arte literária comparável à do século de Péricles ou à da época de Homero. É um período conhecido por estudos històricamente rigorosos, formalismo e problemas de ordem técnica, e ao mesmo tempo

por um esteticismo extremo, novidades literárias e *préciosité*, e ainda pelo naturalismo nos géneros e fantasia romântica. Foi o apogeu não só do gramático, do escoliasta, do filólogo, mas também do epigramista, do idilista, do retórico «asiático» [1]. O interesse pelos problemas religiosos e patrióticos que, em épocas mais antigas, havia originado os grandes géneros dramáticos e épicos, degeneraram, durante o período helenístico, numa cultura esotérica e meramente literária de formas menores, como o epigrama, a elegia, o idílio, a poesia pastoral, o género didáctico e o epílio. Os poetas eruditos procuraram desenvolver as maiores subtilezas na exploração dos mitos. Quando Apolónio de Rodes publicou, em meados do séc. III, os quatro livros do seu romance épico *Argonáutica*, foi o seu primeiro instrutor, Calímaco, epigramista e letrado, quem se colocou na vanguarda dos críticos que censuraram a sua verbosidade. «Odeio o poema cíclico», disse Calímaco, «a estrada comum que toda a gente utiliza.» E ainda: «um livro grande é uma grande maçada» *(mega biblion mega kakon)* [2]. O retrato da época sob o aspecto histórico-crítico pode-nos ser sugerido pelo maciço catálogo biobibliográfico, apresentado por Calímaco, da Biblioteca de Alexandria: *Listas de Escritores Ilustres e das suas Obras*, em 120 volumes [3]. A época celebrizou-se pela edição e crítica textual de Homero e dos dramaturgos e poetas líricos, tendo sido, neste campo, Zenódoto (325-234 a. C.), o primeiro bibliotecário do Museu de Alexandria, e os seus contemporâneos Eratóstenes, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco os trabalhadores mais eruditos. Aristarco, que séculos mais tarde viria a ser conhecido como o primeiro «crítico» da Antiguidade (o antítipo do contemporâneo de Aristóteles, o demolidor Zoilo), conquistou a sua fama mercê de um estudo de Homero visto à luz da época homérica e da sua própria linguagem. Em vez da defesa alegórica ou simbólica ainda empregada pelos estóicos na esteira da tradição de Zenão, introduziu os conceitos de infância racial, do ingènuamente heróico e do poeta como o seu fiel relator [4]. Outra maneira de condensar o período alexandrino no âmbito das belas-letras é referir que foi um período de

---

[1] Hegésias de Magnésia, que floresceu nos meados do séc. III, foi o campeão da escola oratória modernamente conhecida como a dos primeiros sofistas.

[2] Atkins, I, 177-9.

[3] Do mesmo género era um tratado *Sobre a Comédia*, em onze livros, de Lycophron, e *A Velha Comédia Ática*, em doze volumes, por Eratóstenes. A *História* em quarenta volumes, do mundo greco-romano por Políbio (c. 210-125 a. C.) representava um esforço de autêntico pioneiro na investigação das causas filosóficas, políticas e sociais.

[4] Durante o mesmo século, Evémero de Messina afirmava que os deuses homéricos eram primitivos benfeitores da humanidade glorificados — dando, deste modo, o seu nome à tradição «evemerística» de interpretação mítica.

tensão entre história e crítica, uma longa disputa entre antigos e modernos, a qual, embora deficientemente conhecida como é, deixa antever alguns dos principais problemas da história crítica posterior.

2

Quando Teofrasto morreu, em 287 a. C., os textos de Aristóteles, segundo se afirma, passaram para um discípulo que os escondeu da bibliomania dos reis da dinastia dos Átalos numa caverna em Tróade. Ali permaneceram desconhecidos, até cerca de 100 a. C., ano em que foram levados para Atenas. De Atenas foram para Roma, levados pelo general romano Mário em 86 a. C. [1] Os peripatéticos, entretanto, continuaram à sua velha maneira, fixando e dando um aspecto formal ao sistema que Aristóteles havia esboçado. Um deles foi Neoptólemo, poeta-gramático de Pário em Bitínia, nome que é ligado ao de Horácio pelo escoliasta Porfírio no séc. III. Horácio, diz Porfírio na sua nota introdutória à clássica *Ars Poetica*, «resumiu os preceitos *(congessit praecepta)* de Neoptólemo de Pário — ou, pelo menos, os mais importantes de entre eles». Esta asserção foi verificada nos tempos modernos com a recuperação, em Herculano, de pedaços de papiro chamuscados que continham um epítome parcial de Neoptólemo em passos tirados de uma obra intitulada *Sobre Poemas (Peri Poematōn)* por um filósofo epicurista do primeiro século, Filodemo de Gadara [2]. A conexão com Horácio torna-se biogràficamente plausível pelo facto de os papiros terem sido recuperados na casa de campo de Lúcio Piso Caesonius, cônsul romano em 58 a. C. e pai de Lúcio Calpúrnio Piso, o qual por sua vez foi também cônsul no ano 15 a. C. e pai dos dois jovens a quem Horácio dirigiu a sua epístola sobre a arte de escrever. Tem sido fácil para os historiadores imaginarem o jovem Horácio como membro de uma roda literária e frequentando a «escola do jardim» em Nápoles, onde Filodemo era professor, ou reunindo-se numa vivenda de Herculano pertencente ao cônsul Caesonius, para discutir com Filodemo as filosofias opostas do utilitarismo peripatético e epicurismo.

A *Epistola ad Pisones* (enobrecida, no século seguinte, com o título de *Ars Poetica* por Quintiliano, VIII, 3) constitui uma hábil produção de Horácio, datável, parece, de perto do fim da sua vida (65-8 a. C.),

---

[1] Atkins, I, 167. As autoridades são Estrabão, *Geografia* XIII, 1; Plutarco *Vida de Sulla*; Diógenes Laércio, *Vidas dos Filósofos*, capítulos sobre Aristóteles e Teofrasto.

[2] Atkins, I, 170; II, 54; e L. P. Wilkinson, *Horace and his Lyric Poetry* (Cambridge, 1945), p. 87ff. A obra de Filodemo *Sobre Poemas* aparece na edição de C. Jensen, *Philodemos über die Gedichte (fünftes Buch)*, Berlim, 1923.

depois de ele ser já o autor consagrado de quatro livros de *Odes*, um de *Épodos*, dois de *Sátiras* e dois de *Epístolas*. Toda a carreira poética de Horácio é parte de uma reacção augustana e patriótica contra a tendência beletrística de Alexandria e, ao mesmo tempo, contra o antiquarismo patrício. Mas existe grande diferença na ressonância ética e metafísica entre a *Ars* de Horácio e a *Poética* de Aristóteles ou o *Fedro* de Platão. Nos dias rudes da República, quando altos objectivos políticos determinavam o gosto na literatura, escrevera Cícero: «Ainda que eu tivesse o dobro de anos para viver, nem assim teria tempo para ler poesia lírica» [1]. E César, soldado e ditador, disse: «Evitai uma palavra curiosa como evitaríeis um rochedo» [2]. Mas Horácio praticou a sua arte nos dias esplendorosos da protecção imperial e aristocrática, quando não havia tanta necessidade de discursos poderosos para resolver problemas políticos como sobretudo de poemas elegantes para celebrar grandezas ancestrais, triunfos militares, governação pacífica e benevolente. A poesia e a crítica horaciana constituíam parte de um movimento clássico augustano de regresso à alta seriedade, se não à intensidade moral, da arte clássica grega. Ao mesmo tempo, Horácio havia-se tornado num poeta requintado sob a influência epicurista da escola de Nápoles e juntamente com os grupos neotéricos e helenizantes dos meados do século. Emergiu de uma atmosfera alexandrina, que pode simbolizar-se no lamento de Lésbia pelo seu pequeno pardal, expresso em Catulo e na estadia de Cleópatra em Roma durante os dois anos que precederam o assassínio de César. A defesa de Horácio é a de um poeta defendendo a causa dos poetas, como se vê nas duas longas epístolas do seu segundo livro a Augusto e a Floro. Os seus adversários não são políticos, sofistas ou filósofos, mas os outros poetas e várias espécies de aspirantes a literatos — poetastros, criticastros, bobos, pasquineiros, estetas e peralvilhos. «Os diálogos socráticos *(Socraticae chartae)*», diz Horácio, «ministrar-nos-ão ideias.» A sua especialidade não é a questão profunda ou o encadeamento tenaz do raciocínio, mas a suposição tácita, e, sobre ela, a fórmula ordenadamente estabelecida. Todavia, Horácio, e dentro de uma maneira que é curiosamente muito sua, possui um mérito indiscutível.

3

O ponto principal suposto na crítica de Horácio é o valor normativo das «espécies» [3] literárias, o género, modalidade ou tipo, e do princípio associado designado pelo termo «propriedade» — *to prepon* na crítica

---

[1] Séneca, *Epistolas* XLIX, 5; Atkins, II, 44.

[2] Aulus Gellius, *Noctes Atticae* I, 10; Atkins, II, 53.

[3] Tal como era cuidadosamente designado na crítica inglesa do séc. XVIII.

aristotélica, *decorum* em latim [1]. O ponto de referência último para género e «decorum» era a doutrina grega das ideias ou formas, quer na versão aristotélica, quer na platónica. A ideia platónica perfeita — ou supostamente platónica — de uma coisa havia já, na época de Horácio, dado origem a uma aplicação literária que pode bem ilustrar-se nestes passos do *Orator* de Cícero:

> Quando o grande artista [Fídias] trabalhava numa estátua de Júpiter ou Minerva, não tentava copiar um modelo existente na realidade, mas concentrava-se em qualquer visão de beleza perfeita *(species pulchritudinis eximia quaedam)*. Era isso que lhe dirigia a mão e o cinzel. E do mesmo modo como as figuras e formas visíveis participam, cada uma delas, de certa perfeição ou excelência, ideal inteligível em referência ao qual o artista transcende a mera experiência ocular, assim a eloquência possui o seu ideal, que concebemos nos nossos espíritos e tentamos copiar em palavras audíveis. Estas formas das coisas receberam o nome de *ideias* daquele eminente filósofo Platão, mestre do pensamento e do discurso. Escreveu ele que elas eram parte inata dos nossos espíritos, e não comportavam, como as outras coisas, princípio e fim, fluxo e refluxo, passagem contínua de um estado a outro. Daqui se segue que, seja qual for o assunto que uma pessoa deseje discutir racional e metòdicamente, deverá sempre reduzi-lo à sua última forma e carácter próprio.
>
> Confesso que eu mesmo aprendi aquilo que sei sobre a arte da oratória, não nas oficinas dos retóricos, mas nos amplos jardins da Academia. — *Orator* II-III, 9-10, 12.

Um encorajamento bastante específico para semelhante doutrina literária tinha sido dado, na realidade, por Aristóteles naqueles passos da *Poética*, onde afirmou que a tragédia, depois de ter passado por muitas fases *(pollas metabolas metabalousa)*, havia atingido o seu estádio final e perfeito, e onde escreveu que as personagens devem ser verdadeiras e internamente consistentes; — ou ainda naqueles passos da *Retórica*, onde insistiu que o estilo deveria ser apropriado ao tema, ou quando falou das diferenças entre estilo poético e prosa, e dos três principais estilos da oratória (harmonizando-se com os três tipos principais de objectivos da oratória), forense, deliberativo, epidíctico. Na época de Horácio, estas ideias haviam sofrido um vincado desenvolvimento na subdivisão e multiplicação de tipos literários fixos e tinham adquirido um

[1] Cícero, *Orator* XXI.

prestígio quase legislativo. Em vez dos três géneros literários — épico, trágico e cómico — tratados principalmente por Aristóteles, surge-nos, no tempo de Horácio, uma imagem quase espectral de géneros, incluindo a épica, tragédia, comédia, lírica, poesia pastoral, sátira, elegia e epigrama [1]. O objectivo da crítica era expor, para cada um destes tipos, uma *operis lex* [2] e os seus corolários.

Horácio inicia a sua *Ars Poetica* com o exemplo negativamente aristotélico de uma espécie mista, uma mulher bela com cauda de peixe, e depois de se rir deste exemplo, acrescenta o seu conselho memorável, apesar de bastante generalizado, acerca de enxertos e remendos purpúreos e unidade. «Fazei como quiserdes, desde que constitua um todo» *(Sit quod vis, simplex dumtaxat et unum)*. Uma longa parte do meio poema, dedicada, de uma maneira desligada, à história e regras dos géneros literários, formula muitas instruções de maneira bem explícita.

> Cinco actos apenas, nem mais nem menos.
> *Neve minor neu sit quinto productior actu fabula.* 189
>
> Só três pessoas a falar de cada vez.
> *... nec quarta loqui persona laboret.* 192
>
> Cenas de carnificina fora do palco.
> *ne pueros coram populo Medea trucidet.* 185
>
> Meter-se bem no meio dos acontecimentos.
> *Semper ad eventum festinat et in medias res.* 148
>
> Hexâmetros para poemas guerreiros.
> *Res gestae regnumque ducumque et tristitia bella*
> *quo scribi possent numero, monstravit Homerus.* 73-4

Ao longo destas regras, surge a galeria mais interessante de tipos, desde o jovem sem cuidados até ao excêntrico ancião, «cheio de dificuldades e lamuriento, sempre a elogiar os tempos que passaram» *(difficilis, querulus, laudator temporis acti,* 173*)* — e certas fórmulas para figuras

---

[1] Cf. Horácio, *Sátiras* I, 10; *Epístolas* II, 2; *Ars Poetica* 73; J. F. D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism* (Londres, 1931), Cap. VI.

[2] *Ars Poetica* 135. A edição de Horácio mais consultada aqui é a da Loeb Classical Library: *Satires, Epistles and Ars Poetica* ed. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mass., 1936; *The Odes and Epodes*, ed. C. E. Bennett, Cambridge, Mass., 1934. As paráfrases em prosa de passos não muito extensos são obra dos presentes autores. [Em português, a tradução mais recente é a do Dr. Rosado Fernandes: «Horácio, Arte Poética. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Livraria Clássica Editora, Lisboa», s. d., na qual se encontrará referência às versões portuguesas desta obra. *(N. do T.)*]

históricas, como a bem conhecida e concisa descrição de Aquiles: «lesto, iracundo, inexorável, feroz» *(impiger, iracundus, inexorabilis, acer,* 121*)*. Um corolário muito razoável das doutrinas de *decorum* e géneros tinha sido um desvio da *mimēsis* aristotélica da natureza no sentido daquela modalidade imitativa, plenamente clássica e tradicional [1], ou seja, a dos modelos, um assunto muito bem sintetizado por Horácio:

> Que as obras de Homero sejam o vosso estudo e deleite,
> lede-as de dia e meditai-as de noite [2].
>
> *vos exemplaria Graeca*
> *nocturna versate manu, versate diurna.* — 268-9

4

Já sugerimos que uma coisa é formular afirmações bem torneadas deste género — sentindo até talvez certo prazer numa situação ordenada com tanto cuidado — e outra o ter em mente uma profunda fundamentação lógica a seu favor ou ser capaz de a expor. Uma questão que eruditos modernos têm posto em relação às pretensões críticas de Horácio é saber se a sua noção de *decorum* se refere a qualquer coisa intrínseca à natureza das coisas ou é estabelecida por convenção humana [3]. Mal se poderá responder a este problema sem se prestar um pouco de atenção a outra questão mais geral e mais importante — a de que modo as convenções estão, de uma maneira geral, relacionadas com a natureza. Terá o acto convencional de um homem abrir uma porta para uma senhora passar, ou a palavra *querido* ou *caro* no início de uma carta, qualquer correspondência correcta ou justa na natureza? Será esse acto ou serão essas palavras melhores que quaisquer outras que pudessem ser imaginadas? Há poucas provas directas daquilo que Horácio pensou acerca deste difícil problema. A sua crítica oferece, contudo, um bom exemplo da completa interpenetração de natureza e convencionalismo na tradição literária clássica.

---

[1] George Converse Fiske, *Lucilius and Horace* (Madison, 1920), Cap. I; Richard McKeon, in MP, XXXIV (Agosto 1936), 1-35. A imitação de modelos era compatível com a noção, ocasionalmente expressa na antiguidade clássica e na época posterior do neoclassicismo, de que os temas primários da imitação literária já tinham sido todos imitados. Assim: *nullumst iam dictum quod non dictum sit prius* (Terêncio, *Eunuchus*, I, 41); *omnis ad accessus Heliconis semita trita est* (Manilius, *Astronomica* III, Prol.). Cf. Cap. X, pp. 218-21; Cap. XII, pp. 284-5; Cap. XV, 395.

[2] Novamente se chama a atenção para o facto de as versões portuguesas serem feitas sobre o original inglês. Como se vê, a tradução inglesa é, por vezes, bastante livre em relação ao original primitivo. (*N.* do *T.*)

[3] Craig LaDrière, recensão de Wolf Steidle, *Studien zur Ars Poetica des Horaz*, in *American Journal of Philology*, LXIII (Abril, 1942), 241-3.

Recentemente, um processo de expor o assunto tem sido o de dizer que o *decorum* de Horácio possui uma orientação afectiva e social, no sentido do gosto e padrões da aristocrática assistência dos teatros do seu tempo, e não pròpriamente no sentido de uma objectividade aristotélica ou natural [1]. Não se refere a *Arte Poética* a esta assistência repetidamente?

> Não só os cavaleiros como também os peões soltarão grandes risadas.
> *Romani tollent equites peditesque cachinnum.* 113
>
> Segue o meu conselho — sei o que o teu público deseja.
> *Tu quid ego et populus mecum desideret audi.* 153
>
> Será mais difícil agradar ao cavaleiro, ao nobre e ao abastado que à galeria.
> *offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,*
> *nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,*
> *sequis accipiunt animis donantve corona.* 248-50

Semelhante argumento, todavia, ousamos sugerir, concede um realce demasiado teórico àquilo que, mais plausìvelmente, pode ser encarado como o meio dramático mais conveniente para impressionar jovens aspirantes a literatos com as ideias de êxito e insucesso. A galeria pode aplaudir. Os literatos rir-se-ão. Tal circunstância constitui sempre um dos possíveis galardões do facto de se tentar escrever poesia. Mas galardões não constituem definições. O próprio Horácio, na sua *Epístola a Augusto*, pretendeu dizer isso mesmo ao menosprezar a dependência do dramaturgo em face do público, e ainda na sua décima *Sátira* quando afirma a sofisticação do seu padrão satírico:

> Nunca ligues àquilo que a multidão pensa — «procura um público adequado, embora não numeroso».
> *... neque te ut miretur turba labores,*
> *contentus paucis lectoribus.* 73-4

«Que Plotius e Varius aprovem estes versos...» Horácio apela para um público seleccionado por padrões literários, e não por padrões políticos ou sociais: os outros poetas, os seus amigos literatos, Mecenas e outros protectores e árbitros do dia. Esta maneira de proceder pode aproximar-se do falso argumento que, nos nossos dias, C. S. Lewis diver-

---

[1] R. S. Crane, recensão de Paul F. Saintonge *et al.*, Horace: *Three Phases of His Influence*, Chicago, 1936, in *Philological Quarterly* (Abril, 1937), 162-3.

tidamente imputou a T. S. Eliot [1], o de se coroar e se elevar à dignidade de rei e de pontífice. (Isto a propósito da opinião de Eliot de que só um poeta pode julgar da poesia; só como poeta é que ele sabe que os seus juízes são poetas e, por consequência, juízes competentes da sua própria poesia.) Mas é uma maneira de proceder oposta à da sociologia. Constitui o contrário de qualquer apelo a um *decorum*, ou convenção, estabelecido meramente pelo gosto dos senhores romanos.

5

Outra dificuldade em interpretar Horácio (mais de natureza biográfica que rigorosamente crítica) pode surgir se observarmos que algumas das suas opiniões, tão bem apresentadas, não se ajustam muito à sua própria prática como poeta. As suas *Odes* e *Epodos*, por exemplo, são demasiado variadas e originais na sua união de fundo e forma para caberem dentro das regras da *Ars Poetica*, como aquelas que dizem que a cólera deve exprimir-se em jambos, que só deuses, diversões, amor jovem e banquetes devem ser tratados em versos líricos. Não há lugar na *Ars Poetica* para uma lírica chistosa como o horaciano *Integer vitae*, começando com a reivindicação presunçosa do homem de carácter íntegro («ele não necessita de bárbara heráldica» — *non eget Mauris jaculis*) e terminando com a determinação alegre do poeta de continuar a pensar gratamente na sua Dulcineia, suceda o que suceder *(dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem)*. Certo erudito que escreveu nos princípios deste século, e talvez numa atitude de ultra-sensibilidade perante a estética triunfante de Benedetto Croce, defendeu a prática de Horácio contra a teoria de Horácio da seguinte maneira:

> Era prática assente na Renascença que a poesia clássica fosse considerada como a realização da perfeição objectiva. prática esta que tem tido as mais desastrosas consequências. O próprio nome de «humanidades» impede que sejam julgadas pelo critério da impecabilidade... Um poema autêntico não é uma máquina, e é sempre subjectivo.
>
> .....
>
> Durante largo tempo se sentiu *Integer vitae* como apresentando certas dificuldades. Começa como um hino, com a proclamação mais ou menos solene da inviolabilidade do poeta, e termina ... com um ar de diversão. [2]

---

[1] *A Preface to «Paradise Lost»* (Oxford, 1042), pp. 9-11.

[2] Roy Kenneth Hack, «The Doctrine of Literary Forms», *Harvard Studies in Classical Philology*, XXVII (1916), 35-6.

O alinhamento de ideias implícito, ou mesmo largamente explícito, neste passo apresenta uma antítese curiosa. *Objectividade*, *perfeição* ou *impecabilidade* são, como a máquina, considerados impoéticos, e, segundo parece, com sentido quase equivalente; na escala oposta ou poética, surge-nos a *subjectividade* (e implìcitamente a *imperfeição*) e a *espontaneidade*. Com esta divisão, o único termo que ganha alguma coisa é a *imperfeição*, ganho que a poesia não pode agradecer ver transferido para si mesma. Para este crítico, o encanto da lírica *Integer vitae* encontra-se no facto suposto de ela terminar numa reflexão «puramente decorativa», ligada ao começo por laços bem débeis (embora ele afirme que este fim é «apropriado ao tema»). A dificuldade poderia não ter surgido se o crítico tivesse notado que *Integer vitae* não começa, de facto, com a solenidade de um hino, mas com uma exageração alegre que está perfeitamente de harmonia com a sua conclusão — e com a sua estrofe média, ainda mais ilógica, acerca de um lobo que fugiu do poeta nas florestas da Apúlia. É talvez forçar as provas afirmar, como outro intérprete moderno, que a teoria de *decorum* exposta por Horácio é suficientemente flexível para tornar inteiramente compreensível a sua própria prática.

> Uma coerência orgânica, vital, uma beleza nem menos nem mais dependente da adaptação (não sujeição implacável) dos meios aos fins que a beleza das criações da própria natureza, eis o ideal traçado pela escola crítica pròpriamente chamada clássica [1].

Este ponto de vista tem, contudo, a vantagem de evitar o disparate crítico de aplaudir Homero devido às suas imperfeições.

> «Indigno-me sempre que o bom Homero dormita». ... *indignor quandoque bonus dormitat Homerus.* — *Ars Poetica* 359

E semelhante opinião encontra apoio quando passamos em revista não só certos passos na *Ars Poetica*, que nos põem de sobreaviso quanto a levarmos as regras demasiado a sério, mas também outros, mais acidentalmente críticos, das *Sátiras* e *Epístolas*.

6

Há pontos, poderíamos dizer, em que a teoria crítica conservadora de Horácio se esvai ou esbate na sua prática real, pontos em que ele se encontra menos em guarda como teórico e mais alerta, sobretudo, para

---

[1] A. Y. Campbell, *Horace, a New Interpretation* (Londres, 1924) p. 256.

descortinar todas as tonalidades favoráveis ao escrever a apologia do poeta. Assim, na *Epístola a Augusto*, defende os poetas inovadores do seu próprio círculo contra o pretensiosismo e caprichismo arcaizante do auditório patrício. E tal facto implica para ele o ponto de vista de que os clássicos constituíram inovação nos seus próprios dias.

> Conspiraram então os tempos antigos para não aceitar
> Aquilo que então era novo, aquilo que é agora antigo?
> *Quod si tam Graecis novitas invisa fuisset*
> *quam nobis, quid nunc esset vetus?* 90-1

E temos a curiosa visão acidental da teoria horaciana de *decorum* que nos é fornecida pelas *Sátiras* I, 4 e 10, onde Horácio nos surge como que lutando, embora dificilmente se possa dizer que em qualquer tormento teorético, contra os factos opostos de a sátira haver sido um género novo-rico, moderno e inferior, e o da sua invenção no séc. II, por Lucílio, que foi em si uma coisa maravilhosa. Horácio considera-se inferior ao inventor, embora, ao mesmo tempo, possa desdenhar de Lucílio devido à sua falta de polimento, e se sinta orgulhoso por haver acrescentado esta qualidade. Como Aristóteles distinguia entre os gracejos abusivos da Velha Comédia e as espirituosas alusões indirectas da Nova, Horácio prefere a graça polida e liberal, ora grave ora jocosa *(modo tristi, saepe jocoso)*, à sátira mais rude, mais grosseira e descuidada de Lucílio, duzentos versos escritos de um fôlego, «descansando num pé só» *(In hora saepe ducentos, ut magnum, versus dictabat stans pede in uno.* I, 4, 1, 10*)*. Uma teoria de *decorum* bastante rígida começa a fazer-se sentir, sem dúvida, quando Horácio desiste da defesa de si mesmo e de Lucílio como poetas, afirmando que a sátira, no fim de contas, não é poesia, não tem nobreza suficiente — só palavras colocadas juntas num verso, muito embora pudessem também estar em prosa *(sermoni propiora*, I, 4, 1. 42) [1]. O nome das suas sátiras é, de facto, «Palestras», «Conversas» — *Sermones* [2]. Para sustentar esta modéstia, Horácio está pronto até a sancionar o problema levantado por outros, o de determinar se a comédia é ou não poesia — porque ela carece de energia e força não só nas palavras como no assunto *(quod acer spiritus ac vis nec verbis nec rebus*

---

[1] Cf. H. R. Fairclough, «*Horace's View of the Relations between Satire and Comedy*», *American Journal de Philology*, XXXIV (1913), 186, 190; G. L. Hendrickson, «*Horace, Serm.* I, 4: *A Protest and a Programme*», *American Journal of Philology*, XXI (1900), 121-42.

[2] Lucílio tinha usado o termo *sermones* das suas próprias sátiras (Fairclough, *loc. cit.*, pp. 187, 191). Em *Sátira*, II, 6, l. 17 Horácio contenta-se com ser inspirado por uma *musa pedestris*.

inest. I. 4. II. 45-6). Há provas, contudo, na *Epístola a Augusto* e na *Ars Poetica*, de que Horácio considerava, de facto, que a comédia, quando educada, como a de Menandro e Terêncio (mas dificilmente a de Plauto) era verdadeira poesia. A sátira também, se nos permitirmos especular acerca do que Horácio muito sinceramente pensava, encontrava-se provàvelmente num plano um pouco superior, na sua estima, àquele que a modéstia táctica da sua apologia indicaria. Horácio conclui a sua confissão com uma evasiva. «Veremos noutra ocasião se esta modalidade de escrever é ou não autêntica poesia» *(alias justum sit necne poema... genus hoc scribendi.* I, 4, II. 63-5).

De todas as doutrinas horacianas, a menos rígida é a relativa ao estilo elevado e ao estilo ténue na linguagem. Vemos aqui a ideia de *decorum* colocada a uma luz extremamente branda e concessiva. Horácio presta as devidas homenagens à dignidade e esplendor da dicção num passo da sua *Epístola a Floro*, muitas vezes citado em épocas noviclássicas, por exemplo como divisa do *Dicionário* de Samuel Johnson:

> at qui legitimum cupiet fecisse poema,
> cum tabulis animum censoris sumet honesti;
> audebit, quaecunque parum splendoris habebunt
> et sine pondere erunt et honore indigna ferentur,
> verba movere loco, quamvis invita recedant
> et versentur adhuc intra penetralia Vestae;
> obscurata diu populo bonus eruet atque
> proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
> quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
> nunc situs informis premit et deserta vetustas;
> adsciscet nova, quae genitor produxerit usus.
>
> —*Epistolas* II, 2, II, 109 ff.

Na adaptação de Pope:

> Mas quão severamente não procedem
> Os homens que estes versos escreveram?
> Imparciais e rígidos censores,
> Nem um só termo poupam, que careça
> De força, ou brilho, ou peso, ou gravidade,
> Mesmo que, violentado, se retire,
> Muito embora, talvez, na Corte encontre
> A graça que não tem; e em seu lugar
> A lume trazem termos já extintos;
> Eis que surge expressiva e viva frase,

Brilhando de entre a poeira do passado:
Despertam velhos termos que dormiam.
Que o sábio Bacon ou Raleigh utilizaram:
Ou fazem que os novos, após séculos,
Da inglesa língua façam parte
(Que o Uso legitima o que o Bom-senso
Um dia deu à luz).

É um apelo a novas palavras e restauro de outras antigas, quase o contrário daquelas cuidadosas palavras de Pope no seu *Ensaio Sobre a Crítica*, ao recomendar o meio termo entre o antigo e o moderno:

Em palavras, como em modas, é válida a mesma regra:
Igualmente fantásticas, quando demasiado novas ou velhas:
Não sejas o primeiro a experimentar o que é novo,
Mas não também o último a pôr de lado o que é velho.

— II, 333 SS.

Na *Sátira* I, 10, Horácio ri-se dos neotéricos rebuscados que polvilhavam o seu latim com grego *(At magnum fecit, quod verbis Graeca Latinis miscuit, 20)*, mas na *Ars Poetica* reconhece o princípio (mais tarde predominante na arte poética vernácula da Renascença) de que uma língua pode ser enriquecida com adaptações de outra mais antiga e mais impressiva:

«... palavras, há pouco forjadas, serão aceites se, poucas
de cada vez, forem tiradas de fonte grega»
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta. 52-3

Contudo, Alexander Pope consideraria provàvelmente o passo acima citado do seu *Ensaio Sobre a Crítica* bastante horaciano em espírito — e não estava muito enganado. O duplo princípio de *decorum* e fertilidade que aparece no último verso da divisa do *Dicionário* de Johnson *(quae genitor produxerit usus)* pode não exprimir a ideia enfática contida em todo o passo, mas exprime, todavia, qualquer coisa de central na opinião de Horácio sobre a linguagem. Horácio toma um ponto médio, o da linguagem viva. Quer quanto a obsolescência, ao desaparecimento de belas palavras antigas, quer quanto ao renascimento de outras, a norma é o uso [1]. O uso constitui o último tribunal de apelação.

---

[1] No debate do séc. III entre analogistas e anomalistas, a que atrás nos referimos (Cap. IV), Horácio ter-se-ia encontrado entre os últimos, os cépticos acerca de qualquer adequabilidade das palavras às coisas.

«Muitos vocábulos, já desaparecidos, regressarão à vida e muitos outros, que agora desfrutam do nosso respeito, hão-de desaparecer se o uso assim o determinar. Só o uso é juiz e lei e regra da linguagem.»

Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.

Ars Poetica 70-2.

A doutrina horaciana do uso — singrando entre o purismo ático de um lado e uma aristocrática tendência arcaizante e helenização burlesca do outro — define a linguagem vital de um satírico, um poeta social de palavras de todos os dias (*sermoni propiora*). Isto é ainda mais notável quando considerarmos o grau de codificação formal a que a retórica contemporânea havia chegado. Semelhante opinião sobre a linguagem poética nada deve, sem dúvida, à espécie de humildade que também se vê na apologia horaciana, ou apologia simulada, do género satírico; e mal poderá separar-se da teoria realista da comédia vinda de Aristóteles [1] e expressa, para a Roma augustana, nas frases ciceronianas (preservadas por Donato): *comoedia... imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* [2]. Na sua *Epístola a Augusto* (168-70), Horácio apresenta em defesa da comédia o argumento de que, embora os seus materiais de todos os dias sejam bastante fáceis de obter, a função, todavia, de um escritor cómico é particularmente exigente, porque as suas descrições da vida são facilmente postas à prova (*... habet Comoedia tanto plus oneris, quanto veniae minus*). A despeito do facto de a *Ars Poetica* falar tanto em épica e drama, notando até peças com sátiros e a música para o palco [3], e apesar da modesta exigência em relação à sátira que citámos, a sátira, a epístola e a lírica em tom corrente constituem os géneros horacianos. É por seu intermédio que se realça o conhecimento mais geral da atitude de Horácio em relação à poesia — como a de Aristóteles o fora mercê dos géneros dramáticos da tragédia e da comédia. Porque, num sentido mais amplo, Horácio

[1] Cf. Cap. III.

[2] Atkins, II, 38; H. R. Fairclough, *American Journal of Philology* XXXIV, 183. Cf. Cap. III, p. 66.

[3] Facto que tem sido tomado para indicar a construção da *Ars Poetica* sobre um modelo helenístico (Atkins, II, 71-2).

define a linguagem de toda a poesia. Como um poeta moderno solenemente afirmou:

> A palavra, nem tímida nem aparatosa;
> Um intercâmbio fácil entre o velho e o novo;
> A palavra vulgar exacta, mas sem vulgaridade;
> A palavra cerimoniosa precisa, mas não pedante [1].

Acrescente-se a este conceito de linguagem outro conceito, acidentalmente defendido por Horácio, o de «ordem e contextura» — a «engenhosa combinação» de palavras *(series juncturaque, callida junctura — Arte Poética*, 242, 47*)*, e reconhecemos o preceito do destruidor de clichés, o espírito persistentemente à beira da metáfora:

> Modificarei aquilo que é familiar de forma que levará toda a gente a supor que seria capaz de fazer o mesmo — mas desperdiçará o suor do seu rosto, se o tentar fazer.
>
> *ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis*
> *speret idem, sudet multum frustraque laboret ausus idem.* 240-2

7

Um dos amadores da crítica mais lido nos tempos modernos, G. E. Saintsbury, chamou à *Arte Poética* de Horácio um tratado *De Mediocritate*. Inquirir da justiça desta depreciação significaria levantar de novo, como fez Hack, o problema de saber se a perfeição (de uma linguagem trabalhada e exacta) implica o oposto da força poética e uma limitação a ela, ou se não é antes o seu canal apropriado e a sua única realização. Mas a frase de Saintsbury, dirigida contra certas características notáveis do poema de Horácio, pode fazer-nos lembrar outro problema permanente da crítica. Um académico espirituoso dos nossos dias observou que a boa poesia é como os ovos bons. No séc. XVIII, quando James Boswell um dia afirmou que «poesia de qualidade média tinha direito a certa estima», Samuel Johnson retorquiu que, uma vez que a poesia é um luxo e não há necessidade dela, ter-se-á de concluir que ela é destituída de qualquer valor, que não seja um valor requintado [2]. A permanente inclinação do crítico e do poeta para uma espécie de perfeccionismo, talvez snobismo, que os coloca à parte de outros produtores e críticos, mesmo em algumas das outras artes, origina, além de problemas sociais e editoriais, um difícil problema crítico. Se existe certa espécie

[1] T. S. Eliot, *Little Gidding*, V.
[2] Boswell's *Life*, Abril 10, 1775.

de diferença absoluta entre o poema que é realmente um poema e aquele que o não é, se não há terrenos intermédios, como com grande parte dos valores humanos e nenhumas tonalidades de excelência, graça e substância por que será que isto é assim? E será assim? Veremos a implicação oposta em algumas das defesas mais metafísicas do valor estético. O ponto aqui é que a tradição do perfeccionismo tem uma das suas fórmulas mais insistentes na *Ars Poetica* de Horácio, não só na orientação geral do tratado, na sua série plena de *decorums*, mas no dito célebre:

> «Nem os deuses, nem os homens, nem os livreiros
> têm qualquer interesse pelos poetas medíocres.»
>
> *mediocribus esse poetis*
> *non homines, non di, non concessere columnae.* 372-3

Se o tratado de Horácio fosse *De Mediocritate*, não estaria isto de acordo, certamente, com a sua concepção. E é, de facto, só pela estranha equação «Perfeição = Mediocridade» que se pode pôr de acordo. Não obstante, constitui uma das curiosidades da história da crítica, sintomática talvez de um paradoxo profundamente estabelecido e irreconciliável, o facto de esta equação ter sido muitas vezes suposta — e não necessàriamente em oposição a altos ideais, mas segundo parece em apoio deles. Veremos uma origem clássica desta equação no capítulo seguinte.

8

Se uma pessoa andasse em busca de uma ilustração irónica da doutrina dos géneros, poderia ràpidamente encontrá-la na circunstância de eruditos clássicos haverem debatido sèriamente o problema de saber se a *Ars Poetica* deve considerar-se um tratado teórico (uma *poética* formal), ou um guia introdutório e prático (uma *isagoge*), ou ainda, considerando a sua acidental sequência de tópicos, meramente uma *epístola* a um amigo [1]. Como problema crítico, isto poderá pôr-se fàcilmente de parte devido à sua total vacuidade. Pode encerrar algum sentido histórico ou genético — que género, se lhe perguntassem, teria dito Horácio que estava a escrever? O facto é que o poema apresenta uma estrutura um tanto fortuita — tende a ser um exemplo de mulher formosa a tornar-se em peixe *(... in piscem mulier formosa superne)*. Difícilmente pode ser invocado para ilustrar a sua própria afirmação:

> um lugar para cada coisa e cada coisa no seu lugar
> *ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici.* 43

---

[1] R. K. Hack, *loc. cit.*, pp. 9-10.

«Horácio ainda encanta com graciosa negligência, e sem método nos convence a sermos equilibrados» [1]. Tanto quanto é possível descortinar-se uma ordem global, as coisas passam-se mais ou menos assim: Os versos 1-72 apresentam um heterogéneo feixe de assuntos: *remendos purpúreos, unidade, brevidade, o escrever sem ultrapassarmos a nossa capacidade, ordem de ideias, uso das palavras* — podendo tudo isto ser concebido sob qualquer rubrica como *poesis*, as qualidades inerentes aos poemas, os sustentáculos comuns. Os versos 73-294 falam dos vários géneros, da sua história, *decorum* e regras — a forma de todo o próprio poema — *poema*. Os versos 295-476 relatam algumas graças acerca de poetas, e dão alguns bons conselhos, por vezes joviais, quanto ao que se deve fazer e ao que se não deve fazer como poeta; apresentam um heterogéneo feixe de ideias sobre o *poeta*. Esta divisão tripla é uma das principais semelhanças que se supõe Horácio mostrar mais com o peripatetismo de Neoptólemo que com o epicurismo de Filodemo, mais simplificado. É uma divisão derivada de duas distinções que tinham sido estabelecidas por críticos teorizadores, com clareza crescente, desde os primeiros tempos: a distinção entre a matéria (ou conteúdo) da poesia e a sua «forma» poética, e entre o poema e o poeta. Vimos a primeira destas distinções ser considerada por Aristóteles, mas com uma limitação ditada pelo seu ponto de vista básico de que as formas só residem em coisas concretas. O triplo arranjo de Neoptólemo, a sua *poēsis* (matéria), *poiēma* (forma), *poiētēs* (poeta), implicava uma divisão mais clara, embora sem dúvida Neoptólemo, como a maior parte dos helenistas, asseverasse que «matéria» e «forma» eram igualmente importantes [2]. Consoante se realçava a «forma» ou a «matéria», uma outra coisa havia sido geralmente resolvida na crítica helenística, o saber se a função da poesia é hedonista ou didáctica: — se o ponto de vista correcto é o jónico e homérico, que afirma que o objectivo da poesia é o prazer por intermédio do encanto, ou o beócio e o de Hesíodo, que nos diz que a poesia tem uma função didáctica. Os filósofos estóicos apoiaram, mais ou menos consistentemente, o ponto de vista didáctico. Eruditos e críticos profissionais, como Heracliodoro e Eratóstenes, mostravam-se partidários do prazer e do encanto produzido por palavras belas. Mas o modelo de Horácio, Neoptólemo, adoptou o que poderíamos chamar um compromisso peripatético, aristotélico em espírito mas mais específico que Aristóteles [3], a doutrina de

---

[1] Scaliger havia de chamar ao poema «uma arte escrita sem arte». Heinsius alterou a posição de certos passos para o melhorar. *Atkins*, II, 69.

[2] Atkins, I, 170-3.

[3] Aristóteles, a despeito da cláusula catártica da sua teoria, tinha indicado que o objectivo de cada modalidade artística é proporcionar o prazer que lhe é próprio (*Poética*, XIV).

que o fim da poesia é duplo, encantar e ao mesmo tempo actuar como mestra útil [1]. É este ajustamento do problema, o compromisso hedonístico-pedagógico, que encontramos num dos passos da *Ars Poetica* mais frequentemente citados: «Os poetas ou tentam dar bons conselhos ou procuram divertir — ou ainda fazer as duas coisas... A mistura do útil ao agradável capta sempre o leitor — uma distribuição igual de riso e de ensino.

> *Aut prodesse volunt aut delectare poetae*
> *aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.* 333-4
>
> *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,*
> *lectorem delectando pariterque monendo.* 343-4

A segunda distinção principal na tripla divisão da *Ars Poetica*, entre poema e poeta, é uma divisão com a qual já nos temos ocupado várias vezes em vários pontos: — ao aludir às invocações pessoais da musa por Homero e Hesíodo e ao discutir a semi-irónica retirada, por parte de Sócrates, da análise da poesia para a *theia moira* (inspiração divina) ou irradiação magnética do próprio poeta. As *Odes* de Horácio oferecem prova suficiente de que a inspiração divina do poeta era ainda um conceito corrente, embora, talvez, em grande parte, um mito tácito ou figura poética. Mas inspiração divina assemelha-se de perto a outra coisa misteriosa, àquilo a que frequentemente se chama «génio» ou dom natural. Uma versão diferente da antítese poeta-poema surge na argumentação de Píndaro de que poesia é natureza *(phua*, e não *technē)*, na palavra acidental de Aristóteles acerca da sensibilidade especial do poeta *(Poética* XVII*)*, nas observações lançadas na sua *Retórica* de que determinadas coisas se aprendem por discernimento ou por treino técnico (I, i; III, i), e nas quatro exigências de uma boa retórica referidas por Isócrates: capacidade natural *(phusis)*, prática *(epimeleia)*, conhecimento técnico *(epistēmē)* e imitação de modelos [2]. Uma correspondência íntima entre o carácter do artista da palavra e o valor das suas expressões constituiu uma doutrina reiterada da Antiguidade, tão belamente condensada na definição estóica de um orador, «um técnico da palavra moralmente bom» *(vir bonus dicendi*

---

[1] Atkins, I, 175-7. Cf. a figura lucreciana do remédio amargo na taça com mel (*De Rerum Natura* I, 936-50) e a antiga definição citada na *Geografia* de Estrabão I, 2: poesia é «uma filosofia primitiva que guia a nossa moral, os nossos gostos e as nossas acções».

[2] Atkins, I, 127-8.

peritus) [1] ou na afirmação de Séneca o Moço de que a oratória de um homem não podia ser melhor que a sua vida *(talis hominum oratio qualis vita)* [2]. É este ramo da doutrina, e não o que se refere à inspiração divina, que nos aparece no arranjo peripatético: *poiēsis, poiēma, poiētēs.* Mas *poiētēs* entregou-se muito mais dificilmente a uma análise formal que o seu produto. Neoptólemo observa que os dons inatos *(dunamis hē poiētikē)* e a perícia técnica *(technē)* são necessários, e consegue estabelecer uma distinção entre o escritor tècnicamente hábil e o poeta inato [3]. E isto era mais ou menos tudo quanto se tinha conseguido dizer do próprio poeta como ser distinto dos seus poemas. Talvez que até mesmo esta distinção entre génio e técnica nada mais fosse que uma tradução da distinção inicial, e da qual ela provinha, entre poeta e poema. Um fragmento atribuído a Simylus [4], poeta didáctico provàvelmente do período helenístico, reduz a questão ao absurdo afirmando que nem o génio *(phusis)*, nem a arte *(technē)* servem, sòzinhas, para nada; nem sequer juntas, desde que não exista prática *(meletē)*, boa sorte *(kairos euphuēs)* e um crítico bem intencionado *(kritēs)*.

9

A *Ars Poetica* de Horácio representa o ponto mais alto de toda esta história, na bela condensação do seu juízo acerca de uma escolha que não constituía afinal escolha nenhuma: «Há quem goste de perguntar se um bom poema é um produto natural ou se é produzido pela arte. Quanto a mim, de nada serve o estudo sem a inspiração, nem o engenho não trabalhado poderá ir muito longe. As duas coisas cooperam juntas e precisam uma da outra».

> *Natura fieret laudabile carmen an arte,*
> *quaesitum est: ego nec studium sine divite vena*
> *nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic*
> *altera poscit opem res et coniurat amice.* 408-11

---

[1] Conservado de um tratado perdido sobre retórica por Catão o Censor (Atkins, II, 16). A mesma fonte dá-nos o memorável conselho sobre fundo e forma: ***rem tene, verba sequentur.***

[2] *Cartas a Lucílio,* CXIV, 16; Aktins, II, 168, 325. Estas ideias receberam uma modificação inversa de Epicuro: o homem sensato «viveria» antes «os poemas» a escrevê-los.

[3] Atkins, I, 173,

[4] Conservado por Stobacus (cerca do ano 500) no seu ***Florilegium;*** Atkins, I, 180. O fragmento é citado por Ben Jonson nas suas ***Discoveries.***

Para Horácio, nem a distinção entre poema e poeta era muito rigorosa, nem tão-pouco a existente entre *ars* e *ingenium*, como pode ver-se pelo número de afirmações um tanto heterogéneas que ele formulou acerca do poeta, algumas delas mesmo nas duas primeiras partes da *Ars*, partes que ostensivamente se relacionam com poesia e poemas. Pouco depois da advertência de que a brevidade corre o perigo da obscuridade *(brevis esse laboro, obscurus fio)*, surge a relativa ao conhecimento das nossas próprias limitações *(Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam viribus*, 38-9*)*. Após a história dos géneros trágico e cómico, vem «a paciência e a revisão» *(limae labor et mora*, 291) [1]. Quase toda a terceira parte do poema não constitui de modo nenhum, evidentemente, uma teoria da poesia, mas antes uma teoria do poeta (se é lícito transformarmos algumas das descrições satíricas de Horácio em conselhos): Sê limpo; um banho não te fará desaparecer a inspiração. Lê Sócrates e procura adquirir sabedoria. É bastante mau para as tuas possibilidades poéticas se ficaste exposto ao padrão comercial da educação romana. Sê cuidadoso, mas não te deixes paralisar pelos escrúpulos *(non ego paucis offendar masculis)*. Busca o cimo *(mediocribus esse poetis...)*. Não forces a tua inspiração *(Tu nihil invita dices faciesve Minerva)*. Não tenhas pressa em publicar as coisas *(nonumque prematur in annum)*. Lembra-te da história gloriosa da poesia, da sua sagrada função. Nunca tomes demasiado a sério o elogio dos teus amigos e dependentes. Procura o conselho de um crítico honesto — e segue-o. Sê firme: o melhor poeta não é aquele que é louco. A parte final da epístola de Horácio, um retrato quase rabelaisiano do poeta louco — vítima da sarna *(scabies)*, da icterícia *(morbus regius)*, de furor místico *(fanaticus error)* ou de demência *(iracunda Diana)*, ou talvez um homem que profanou cinzas ancestrais ou perturbou qualquer lugar sagrado — mostra o quanto a sofisticada época augustana se tinha afastado da antiga teoria do poeta como receptáculo do entusiasmo dionisíaco [2]. O ponto de vista horaciano da inspiração poética encontra-se na estratégia profissional e no campo da psicologia do autor.

A *Ars Poetica* de Horácio é uma boa miscelânea de regras objectivas com pedaços de sabedoria de gabinete. Conservai os vossos lápis afiados, trazei sempre convosco um livro de apontamentos, bebei um bom copo de cerveja ao almoço, passeai no campo, escutai a musa quando ela fala, rememorai as vossas emoções tranquilamente, fazei sempre uma

---

[1] O frequentemente citado «*si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*», 102-3, não constitui, no seu contexto, uma regra genética. Refere-se ao papel de personagens trágicas, Télefo ou Peleus.

[2] Cf. Pérsio, Prólogo às *Sátiras*; Luciano, *Discussões com Hesíodo*.

revisão cuidadosa, e não vos apresseis a publicar coisas. Não é diminuir o valor de tais afirmações dizer que elas não constituem, rigorosamente, elementos de crítica. Na *Ars Poetica* de Horácio, a despeito da estrutura casual do poema, elas não correm, na realidade, grande perigo de se confundirem com crítica. Uma das vantagens do estilo aforístico é o de as ideias tenderem a ficar realçadas e nítidas. O alcance das implicações de uma dada afirmação não vai muito longe, seja em que sentido for.

O SONETO

Ex.mo Senhor

O soneto possui um ritmo universalmente aceite, cadência, rima e certo número de versos. As regras são aplicáveis não só a sonetos ingleses, mas aos de todos os países cultos. Prestam à nossa nação e a si mesmos, como jornal de crítica literária, um verdadeiro mau serviço quando (Outubro 13) aceitam o verso «My moon is brought down from the sky in kindness» como um verso de soneto, sem qualquer comentário ou censura ao seu autor. Por mais encantadores que possam ser, como lírica, os poemas do Sr. Warner, dos quais nos apresenta excertos, deverei referir que aquele que cita, sem comentário, como soneto — não é, simplesmente, nenhum soneto. Nestes dias de críticos débeis e enganadores, voltamo-nos para o seu jornal em busca de uma crítica culta que possa sustar a decadência das letras inglesas, motivada por fogosos escritores jovens, mas ao mesmo tempo preguiçosos e presumidos, que não se dão ao incómodo de aprenderem os rudimentos do seu ofício.

Marie Carmichael Stopes

— *The Times Literary Supplement*, Londres, 3 de Novembro de 1945, p. 523. Citado com autorização do *The Times*.

Análise

Na última terça-feira de manhã, uma jovem, empregada como leitora numa das editoras locais, apresentou um relatório sobre o manuscrito de uma novela que tinha estado a ler. Disse o seguinte sobre uma das personagens principais: «Não julgo que este homem se deva identificar com um autor de livros. Parece uma personagem demasiado rude, mesmo até folgazona, para ser totalmente convincente como artífice».

— *The New Yorker*, 2 de Dezembro de 1944, com autorização; © 1944 The New Yorker Magazine, Inc.

O poeta inábil retratará golfinhos como vivendo nos bosques e javalis nas ondas do mar *(Delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum)*.

— Horácio, *Ars Poetica*, 29.

Os peixes ficaram encalhados no cimo dos ulmeiros onde as pombas costumavam pousar, e as corças assustadas nadavam pelas águas.

(Piscium et summa genus haesit ulmo
Nota quae sedes fuerat columbis
Et superjecto pavidae natarunt
Aequore dammae).

— Horácio, *Odes*, I, 2, 9-12.

Deverá considerar-se pintor grotesco aquele cujas obras seriam estragadas por uma imitação da natureza ou uniformidade de plano. Misturará pedaços das mais variadas e discordantes espécies, paisagem, história, retratos, animais, e ligá-los-á com grandes floreados de qualquer maneira, conforme agradar à sua imaginação, e contribuirá para o seu principal objectivo, que é brilhar mercê da oposição forte de cores e surpreender pelo oposto das imagens.

Serpentes avibus geminentur, tigribus agni. (Horácio)

O seu objectivo deve ser como um labirinto, do qual ninguém consegue libertar-se, a não ser ele mesmo. E uma vez que a grande Arte de toda a Poesia é misturar Verdade com Ficção, a fim de misturar o *verosímil* com o *imprevisto*, o nosso autor produzirá o verosímil pintando a natureza na sua simplicidade mais vulgar, e o imprevisto contradizendo a opinião comum. Nas suas atitudes simulará o Maravilhoso; pintará Aquiles com a paciência de Job; um príncipe a falar como um palhaço; uma dama de honor a vender autênticas pechinchas; um lacaio a falar como um filósofo; e um cavalheiro elegante, como um letrado. Quem for versado em peças modernas, poderá fazer uma colecção muito nobre deste género, e, ao mesmo tempo, formar um corpo completo de *Ética e Moralidade* moderna.

— Alexander Pope e amigos, *Pery Bathous: or of the Art of Sinking in Poetry* (1728), cap. V, «Of the true Genius for the Profund, and by what it is constituted».

CAPÍTULO VI

O CLASSICISMO ROMANO: LONGINO

1 — Data e contexto de *Peri Hupsous*. 2 — Elevação (o sublime), *ekstasis*, as cinco «fontes»: grandes ideias, paixão, figuras, dicção, síntese, pouca coisa dita, porém, acerca das duas primeiras. 3 — Diferenças políticas e éticas entre a era augustana e a imperial, interesse pela alma do poeta, imitação como inspiração, as cinco fontes não-coordenadas, a «distinção diagonal». 4 — Desenvolvimento da retórica verbal na era helenística e na romana. 5 — Os problemas retóricos de ordem técnica de Longino, planos para os reconciliar com a elevação e a paixão, correcção *versus* grandeza. 6 — Variedade de critérios considerados em *Peri Hupsous*; universalidade, grandeza física, Petrónio, antecipações de drama heróico e Kant. 7 — Subtilezas ocasionais, síntese como ritmo ou como arranjo verbal, a ode de Safo, «sinestesia», *decorum* longiniano do arrebatamento.

1

O interesse horaciano pelo autor devia, sem dúvida, alguma coisa ao ensino epicurista e anti-retórico de Filodemo de Gadara, o professor a quem Horácio, possìvelmente, teria sido entregue na sua juventude. Vistas desta maneira, as ideias de Horácio tornam-se parte de uma tendência crítica, uma preocupação «romântica» pela inspiração do poeta que, se é lícito generalizarmos um pouco grosseiramente, atingiu o seu cume só na segunda metade do século seguinte. Este cume encontra-se registado para nós, não nos escritos de uma escola, mas no extraordinário ensaio intitulado *Peri Hupsous*, ao qual (ou à parte mais importante que ainda existe da obra) tem sido ligado o nome de um tal Longino, de outro modo desconhecido. Um alinhamento com a época de Horácio é particularmente sugerido pelo facto de Longino se referir (Cap. III), com a deferência de um velho discípulo ou epígono, a outro filósofo epicurista, Teodoro, e ainda mais pela circunstância de a principal argu-

mentação da obra ser dirigida contra determinado Cecílio de Calacte, retórico e amigo do famoso crítico retórico Dionísio de Halicarnasso, que viveu em Roma durante o período augustano [1]. Certa inclinação da obra no sentido dos *somnia Pythagorea* do neoplatonismo levou um comentador recente [2] a regressar à ideia renascentista de que Longino era Cássio Longino, retórico-filósofo do séc. III, amigo de Plotino, professor de Porfírio em Atenas e infeliz conselheiro da rebelde rainha Zenóbia de Palmira. Mas na prova interna, especialmente a amplitude das citações e alusões desde Homero a Cecílio e outros retóricos augustanos, é argumento suficiente a favor de um retórico grego em Roma no séc. I [3]. O texto de *Peri Hupsous* é uma descoberta do séc. XVI - primeira edição de Robortello em Basileia, em 1554. Não existe nenhuma referência a este trabalho, quer na época clássica, quer na medieval.

2

Propondo-se melhorar a obra do augustano Cecílio, Longino insiste em que este pouco disse acerca das fontes, ou componentes, daquilo a que os dois autores chamam *hupsos* [4], uma qualidade de «elevação» na arte de escrever, de intensidade ou eloquência, o «sublime», como muito mais tarde seria chamado. Podia surgir na prosa ou na poesia, na oratória de Demóstenes, nos diálogos de Platão, na narrativa épica de Homero, no drama grego, na poesia lírica de Safo, no pródromo do *Génesis* do legislador hebraico: «"E disse Deus" — o quê? — "Faça-se luz; e apareça o elemento árido, e assim se fez"» (IX). A amplitude de leituras do autor e a sua capacidade de entusiasmo encontram-se entre as características mais notáveis da obra. Um forte interesse pela resposta emocional do auditório poético é indicado numa distinção entre retórica

[1] Cecílio era membro da escola de Apolodoro, onde se encontravam os campeões mais doutrinários da regra retórica. Vid. Atkins, II, 214.

[2] R. A. Scott-James, *The Making of Literature* (Londres, 1936), Cap. VIII, «The First Romantic Critic», pp. 81-3.

[3] W. Rhys Roberts, *Longinus on the Sublime* (Cambridge, 1935), Introdução. Em todo este capítulo as nossas citações são feitas segundo a tradução de Roberts, por autorização da Cambridge University Press.

[4] Outras expressões similiares usadas pelo autor são *ta huperphua, ta megala, ta megathê, to megalophuës, hê hupsêgoria, to thaumasion, to hupertetamenon.* O termo *bathos*, empregado no Capítulo II, é aparentemente sinónimo (embora tomado jocosamente por Alexander Pope como antónimo, de onde deriva o seu significado inglês moderno). Cf. Atkins, II, 253; Roberts, Appendix B; S. Paulo, *Aos Romanos* XI, 33-6; *Aos Efésios* III, 13-21. As mais antigas traduções inglesas foram *Of the Height of Eloquence* de John Hall (1662), e *Of the Loftiness or Elegancy of Speech* por John Pulteney (1680). O termo «sublime» prevaleceu após a tradução de Boileau em 1674. Cf. A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics* (Paris, 1925), pp. 371-5.

e poesia feita no primeiro capítulo: «O efeito da linguagem elevada sobre os ouvintes não é a persuasão, mas o arrebatamento». E o arrebatamento *(ekstasis)* [1] tem constituído uma das ideias associadas principalmente com Longino pela posteridade. A principal reivindicação teórica da obra, todavia, encontra-se em certa peculiaridade que se observa no traçado básico do todo sobre uma quíntupla divisão das «fontes» de «elevação». Anunciadas e sumàriamente definidas no Cap. VIII, são elas as seguintes: (1) a capacidade de originar grandes concepções *(noēsis)*; (2) a paixão inspirada e veemente *(sphodron kai enthousiastikon pathos)*; (3) formação de figuras *(schēmata)*; (4) dicção nobre *(phrasis)*; (5) «composição» dignificada e elevada *(sunthesis)*. É lamentável que, na realidade, não ouçamos falar acerca das duas primeiras destas fontes, as grandes concepções e paixões veementes, tanto quanto gostaríamos e como poderíamos ser levados a esperar em face do plano anunciado no Cap. VIII. As emoções, como nos informa um capítulo posterior (XLIV), deveriam ser tratadas noutro trabalho, que não chegou até nós. E uma das lacunas mais desanimadoras no manuscrito de Paris, a das seis folhas do segundo quaternião (KE), surge mesmo no meio da discussão sobre as grandes concepções [2]. «Sublimidade é o eco de uma grande alma» *(hupsos megalophrosunēs apēchēma)*. E algumas linhas depois, *Desunt sex folia.* Não obstante, é suficientemente claro que as fontes (1) e (2), concepções e paixões, se referem ao estado de alma do poeta mais enfàticamente que a qualquer outra coisa nos próprios poemas. Ambas são parte da grandeza da alma, ambas, como diz Longino, ligadas à natureza, ao passo que as «fontes» (3), (4) e (5), figuras, dicção e composição, dizem respeito à arte.

3

Uma das diferenças entre Horácio e Longino reside na dissemelhança existente entre a era augustana, ética e patriótica (conducente, segundo parecia, à poesia elevada) em que Horácio escreveu, e a época posterior, corrupta e desanimadora, à qual Longino, no capítulo de encerramento do seu trabalho, atribui um declínio de eloquência e poder poético. Era vulgar entre os filósofos, durante o reinado de Vespasiano, recordarem

---

[1] No Cap. XV as imagens poéticas vividas *(phantasiai)* têm como objectivo o arrebatamento ou encanto *(ekplēksis)*.

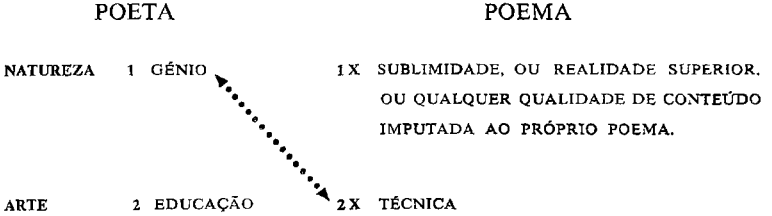
[2] Um facto que poderia parecer singular, o de, num manuscrito ao qual falta mais de um terço, existirem os 44 números de capítulos, explica-se pela circunstância de que os títulos dos capítulos são de data posterior à do escriba que escreveu *Parisinus 2036*, o primitivo manuscrito que subsiste, do séc. X. A este manuscrito faltam oito folhas no lugar mencionado, mas a primeira e última são de outro manuscrito. Ver Roberts, p. 166, 169.

as instituições republicanas com certo anelo *(laudatores temporis acti)*, argumentando que as liberdades democráticas tinham alimentado o génio, e atribuindo o declínio contemporâneo da oratória à sujeição política. Longino, como outros literatos [1], embora concordando com os filósofos acerca do declínio das letras, confessava ter mais confiança no poder restaurador de uma autocracia esclarecida. Põe os argumentos contra a autocracia na boca dos filósofos, e pela sua parte baseia a censura feita ao declínio mais em causas éticas que políticas, nos vícios prevalecentes na época, no amor ao dinheiro e aos prazeres, na insolência e anarquia — na atrofia geral da parte imortal do homem, a alma. «Não é possível que homens com ideias mesquinhas e servis... produzam coisas admiráveis e dignas de imortalidade.» Semelhante interesse pelas causas da decadência poética constituía o complemento legítimo do seu profundo interesse pela alma do poeta como o caminho para a sublimidade. «Homero compartilha da acção sublime dos seus heróis.» «Compartilha da inspiração plena do combate» (IX). No primeiro capítulo do trabalho, um motivo de queixa contra o crítico augustano Cecílio reside no facto de ele, «caso estranho», não ter conseguido dizer como é que «nós poderemos levar as nossas próprias capacidades a certo nível de elevação». E uma das características mais distintivas do sistema de Longino é uma versão especial da doutrina romana da imitação. Aquilo que Horácio se satisfazia em compreender como imitação técnica dos modelos clássicos, torna-se para Longino uma coisa muito mais emocionante, uma inspiração e iluminação poderosa desfrutada mercê da submissão aos antigos mestres. Assim como a pitonisa se encontra impregnada de conhecimento profético devido a uma inspiração divina que se ergue através do solo do aposento délfico, assim também os entusiastas modernos dos poetas antigos experimentam uma espécie de eflúvio inspirador dimanado daqueles poderosos espíritos (XIII).

Concentremos de novo a nossa atenção nas *cinco* fontes do sublime e procuremos vê-las numa perspectiva simples: a base de divisão, como diria um lógico, não é simples. (1) e (2), pensamentos e emoções, são coextensivos, não coordenados, com (3), (4) e (5), características retóricas. A quíntupla divisão não constitui, na realidade, uma classificação lógica simples coextensiva com as origens do sublime. A preocupação de Longino pelo génio do poeta (tal como é conduzida na obra ao longo dos temas retóricos) sugere o problema de saber se as duas antigas distinções que considerámos no nosso último capítulo, entre *poiēsis* (fundo) e *poiēma* (forma), e entre *poiēsis* ou *poiēma* por um lado e *poiētēs* (o autor) por

[1] «Especulações similares» podem ser «encontradas nos escritos dos dois Sénecas, Petrónio, Tácito e Velleius Paterculos; e novas achegas para estas discussões foram trazidas mais tarde por Quintiliano e Plínio o Moço» (Atkins, II, 215).

outro, não podem às vezes originar certa confusão. A alternativa mais firme *natura... an arte (ingenium* ou *studium?* engenho ou estudo?) parece ser igualmente capaz de se referir, ou a duas coisas no poeta, o seu génio inato e a sua arte adquirida, ou a duas outras coisas, sem dúvida reflexos da primeira, mas com bastante propriedade atribuídas ao próprio poema, à sua fidelidade a qualquer espécie de natureza e à sua arte ou técnica. O problema pode ser esboçado num quadro com quatro compartimentos, como se segue:



Um psicólogo literário, ou um professor de redacção, poderia bem desejar inquirir se 1 ou 2 neste quadro é o que mais importa para se ser poeta, e se dá origem, respectivamente e separadamente, a 1X e 2X, ou ainda (o que é mais plausível) se se combinam — produzindo as duas causas cada um dos efeitos. Mas um teorizador, olhando para a literatura em si, terá mais interesse em saber se 1X e 2X podem, na realidade, distinguir-se dentro de um poema e, em caso afirmativo, qual deles é mais importante e qual a relação entre si. Este último problema pode constituir o problema por excelência que se depara ao teorizador literário. O que é mais pertinente realçar no presente momento, todavia, é a possibilidade de um teorizador poder resvalar ainda para outra distinção, uma que parece albergar certa duplicidade e falta de validade. A isto poderíamos, muito convenientemente, chamar a «distinção diagonal». É indicada pela linha tracejada no quadro. Podemos dizer que são duas distinções numa só, com o que o teorizador ágil poderá deslocar-se para fora de um terreno difícil e reaparecer noutra área com uma solução que não serve legìtimamente para o primeiro caso. É como se um retórico teorizador, ao ser colocado em dificuldades acerca da extravagância dos conceitos ou figuras do seu autor favorito, respondesse: «Bem, desculpo isso atendendo ao génio do autor, à alta seriedade da sua mensagem, à sua intensa emoção. Pessoas menos categorizadas, como qualquer de nós, não poderiam escapar sem repreensão. Mas ele pode, evidentemente. É que ele possui as ideias e as paixões de um grande espírito. Ele emprega as suas figuras com sinceridade».

4

Mas não fica mal talvez, neste ponto, afastarmo-nos um pouco e regressarmos ao *Peri Hupsous*, vendo-o de outro ângulo e observando que esta obra é, no fim de contas, a obra de um retórico, preenchendo a terceira e quarta fonte da elevação — isto é, dicção e figuras — uma grande extensão da parte que se não perdeu (capítulos XVI-XL). Os capítulos sobre estas duas fontes, muito mais que as sentenças casuais e graciosas de Horácio sobre as palavras, requerem, para sua compreensão, que recordemos o grau de codificação formal a que a retórica greco-romana havia chegado. A história dessa retórica assemelhava-se de perto à história dos conceitos de género horacianos.

A vitória da retórica verbal, que descrevemos num capítulo precedente, não tinha surgido sem sérias dificuldades, mercê do encorajamento que deu a um hiperdesenvolvimento da maquinaria retórica. Onde Isócrates tinha dado o nome [1] e Aristóteles (*Retórica* III, 13) havia, de má vontade, aceite quatro partes principais num discurso: *proémio, narrativa, prova* e *epílogo*, Cícero, na sua juvenil condensação de doutrina helenística, a *De Inventione*, prescreve para o discurso tradicional as cinco seguintes: *exordius, narratio, argumentum, refutatio, peroratio.* As desligadas divisões da própria arte implicadas um tanto acidentalmente por Aristóteles — *heurēsis* ou a busca da argumentação (Livros I e II da *Retórica*), *taxis* ou estrutura (Livro III, capítulos 13-19), *lexis* ou estilo verbal (Livro III, capítulos 1-12), *hupocrisis*, o acto de pronunciar o discurso (referido um tanto desrespeitosamente no Livro III, capítulo I) — transformaram-se, em *De Inventione* (1,9) de Cícero, nos quatro títulos ciaramente definíveis e formalmente distintos: *inventio (heurēsis), dispositio (taxis), elocutio (lexis)* e *pronuntiatio (hupocrisis)*, e, ao mesmo tempo, uma quinta rubrica, puramente subjectiva, *memoria*, acrescentada entre *elocutio* e *pronuntiatio*. A variedade de interesse analítico que Aristóteles mostrou por figuras tècnicamente denomináveis *parisōsis, paromoiōsis, antithesis, homōnumia* e *metaphora* [2] tinha-se tornado, na época de Horácio, no repertório múltiplo de figuras de palavras e figuras de pensamento *(figurae verbi, figurae sententiae; schēmata lexeōs, schēmata dianoiēs)*. Foram estabelecidas mercê de diversos esforços tendentes a uma maior precisão, devidos a numerosos retóricos, a Cícero no seu *De Oratore* [3], aos seus contemporâneos, ao anónimo autor do

[1] Atkins, I, 132, escreve que foi Lísias quem primeiro deu o nome a estas partes. Cf. R. C. Jebb, *Attic Orators From Antiphon to Isaeus* (Londres, 1893), II, 68.

[2] Equilíbrio de frases, sons idênticos no princípio e no fim de frases, antítese, homonímia, metáfora.

[3] Ver *De Oratore* III, 36-54.

helenístico *Ad Herennium* e ao literato grego Dionísio de Halicarnasso no seu *Peri Suntheseōs Onomatōn* (Sobre Composição Verbal) e, durante o século seguinte, a Demétrio no seu *Peri Hermēneias* (Sobre o Estilo) e a Quintiliano nos livros VIII e IX da sua *Institutio Oratoria*. Finalmente, a época de Horácio e de Cícero viu o firme estabelecimento de três (ou quatro) espécies de estilo. Aristóteles havia cautelosamente afirmado que poderia ser útil considerar três áreas de estilo em prosa, mais ou menos adequadas aos três reconhecidos ramos da oratória — forense, deliberativo e epidíctico [1]. Com muito mais confiança designou Cícero as três modalidades, agora célebres, de estilo oratório: *genus vehemens, genus modicum, genus subtile* (*Orator* XXI). O autor de *Ad Herennium* empregou os termos aproximadamente sinónimos: *gravis, mediocris, extenuata* [2]. O tratado *Sobre Composição Verbal* de Dionísio serviu-se de uma divisão levemente diferente: o elegante *(sunthesis glaphura)*, o médio ou comum *(koinē)* e o austeramente simples *(austēra)*; e o *Ensaio Sobre Demóstenes* do mesmo autor apresenta-nos novamente uma divisão diferente: o empolado ou «sublime» *(charaktēr hupsēlos)*, o médio *(mesos)* e o simples *(ischnos)*. Demétrio é o único autor que distingue, não três estilos, mas quatro: o magnificente *(charaktēr megaloprepēs)*, o elegante *(glaphuros)*, o simples *(ischnos)* e o forte *(deinos)* [3].

Os três estilos haviam sido ligados por Cícero a três grandes objectivos da oratória: o de demonstrar (estilo simples), o de agradar (estilo médio) e o de convencer ou persuadir (estilo vigoroso ou elevado) [4]. Cícero distinguiu, em geral, o estilo oratório dos estilos filosófico, sofístico, histórico e poético [5]. Mas, posteriormente, durante vários séculos, os três estilos da oratória seriam formalmente adaptados aos três géneros de poesia: à écloga o simples, à geórgica o médio, à épica o elevado [6].

Todo o sistema greco-romano da retórica recebe a sua exposição ecléctica, serenamente sofisticada e clàssicamente retrospectiva, cerca de um século depois de Horácio nos Livros VIII e IX de uma espécie

---

[1] Dionísio de Halicarnasso refere que o perdido *Peri Lexeōs* de Teofrasto alude a um estilo misto ou intermédio (Atkins,) I, 156

[2] *Ad Herennium* IV, VIII.

[3] Ver Charles S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic* (Nova Iorque, 1924, pp. 56-7; *Demetrius on Style*, ed. W. R. Roberts (Cambridge, 1092), p. 22; Donald Lemen Clark, «John Milton and "the fitted stile of lofty, mean, or lowly"», *Seventeenth-Century News*, XI (Winter, 1953), N.º 4, Milton Society Supplement, 5-9.

[4] «*Quot sunt officia oratoris tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo*» (*Orator* XXI).

[5] *Orator* XIX-XX.

[6] Cf. Cap. VIII, p. 181; Cap. XVI, p. 412.

de enciclopédia política e causídica, a *Institutio Oratoria*, em doze livros, do laureado jurista e retórico [1] Quintiliano. No século subsequente, a retórica orientou-se mais uma vez, como no século depois de Aristóteles, com Hegésias de Magnésia, no sentido das coisas bonitas, delicadas, no sentido do eufuísmo e dos rebuscados conceitos asiáticos. Uma autoridade marcante foi Hermógenes de Tarso. Este período é conhecido pelos historiadores como a Segunda Sofística.

5

As «figuras» notadas por Longino mostram tendência para tratar de anormalidade de sintaxe e outras peculiaridades de estrutura: *asundeton* (ausência de conjunções), *huperbaton* (inversão), mudanças de número, pessoa, tempo, *periphrasis* (circunlóquio para exprimir determinada coisa), interrogação retórica. Pode até, ao leitor moderno, dar uma impressão de como que uma inversão de valores o conceder um ar de dignidade a estes «desvios» dando-lhes o nome de «figuras», quando a rainha das figuras (a principal preocupação retórica de Aristóteles), a metáfora, juntamente com a comparação e o símile, é tratada sob a rubrica de «dicção». Toda a distinção entre a terceira e a quarta fonte longiniana do sublime, dicção *(phrasis)* e figuras *(schēmata)* pode, de facto, ser difícil de explicar, e a sua situação não é melhorada pela subdistinção, quase paralela ou sobreposta, que surge sob a rubrica das próprias «figuras»: entre as relativas à expressão *(lexis)* e as respeitantes ao pensamento *(noēsis)*. A análise retórica de Longino é marcada por certo convencionalismo técnico, limitação esta ocasionada pelo facto de tratar de conceitos recebidos de outros escritores do passado. Isto pode ver-se também noutras partes do trabalho, por exemplo, na rubrica sobre «grandes pensamentos», a primeira fonte de elevação, onde se nos depara uma anomalia parecida com qualquer coisa como «amplificação» (ou «enchimento» de uma ideia). Não obstante, Longino é um retórico extraordinário — e devido ao facto de tentar juntar dois aspectos de um problema —: um, os problemas de ordem técnica e definições da retórica então correntes; outro, um sentido de qualquer coisa indefinível a que ele chama «elevação» e que ele tenta, na realidade, especificar numa dimensão não-retórica, a do grande espírito com os seus pensamentos e paixões. Se estes últimos são observáveis no próprio poema — ou qualquer coisa fora do poema que origina o poema — ou ainda algo que o poema faz nascer no auditório, é assunto que não é claramente indicado. Às vezes, por isso mesmo, a equação entre as paixões da alma e a retórica mostra tendência a tomar a forma de um curto-circuito ou; como sugerimos, uma fuga diagonal,

[1] Sob Vespasiano.

quer num sentido quer noutro, entre a técnica complicada e a inspiração apaixonada, poema artificioso e homem natural. Isto é nitidamente evidente nos vários tratamentos dados à extravagância nas figuras e dicção. Que é que nos faz suportar uma violenta hipérbole (Cap. XXXVIII)? Ou uma metáfora rebuscada (Cap. XXXII)? Nada mais que uma «paixão forte e oportuna», ou «acções e paixões que roçam pelo arrebatamento». Uma paixão assim (não pode esclarecer-se se a nossa se a do poeta) constitui uma espécie de lenitivo ou remédio *(panakeia)* para a hipérbole e um paliativo *(apexipharmakon)* para a metáfora [1]. «A arte», diz Longino noutro lugar, «é perfeita *(teleios)* quando parece ser natureza, e a natureza acerta no alvo quando contém a arte escondida dentro dela» [2]. E um dos principais pontos apologéticos nos capítulos iniciais diz respeito à dificuldade de conceber uma *arte* para uma coisa tão natural e espontânea como o sublime *(ei estin hupsous tis ē bathous technē)*. Nas premissas principais da obra poder-se-ia bem argumentar que as obras da natureza só têm a perder, enfraquecendo-se e mirrando, com as regras da arte *(tais technologiais kataskeleteuomena)*. Mas Longino tenta precisamente defender a arte contra estas acusações hipernaturalistas.

> Embora a natureza, por via de regra, seja livre *(autonomon)* e independente em assuntos de paixão e elevação, não está, todavia, habituada a actuar ao acaso e totalmente desprovida de sistema *(amethodon)*. Além disso, ela é o princípio original e vital subjacente em todos os casos, mas o sistema *(methodos)* pode definir limites e ocasiões convenientes, e pode também fornecer as regras mais seguras para o uso e prática. II

Em face do sugerido por palavras como *panakeia* e *alexipharmakon*, parece, contudo, na realidade, que possuímos mais alguma coisa que a natureza a perturbar a nossa visão, a acalmar as nossas dúvidas e irritações, atenuando e como que desculpando a ineptidão da arte. Podemos ser levados a perguntar: que tem feito a arte pela natureza? Correspondem as metáforas e hipérboles e outros apetrechos da arte de algum modo à natureza na sua fase de emoção? Provocarão elas as emoções da natureza? Ou exprimi-las-ão? Longino não diz nada disto, embora o exprimir uma coisa destas pudesse constituir uma afirmação crítica mais ousada que as que, na realidade, formula e inverter a direcção daquilo que, de facto, parece constituir uma retirada das figuras retóricas anali-

---

[1] Cf. *alexēna* (Cap. XVI), uma espécie de paliativo para a figura da adjuração.

[2] Cap. XXII, sobre a figura da inversão ou *huperbaton*.

sáveis para dentro de um reservatório de origens e efeitos emotivos que, um tanto nebulosamente, desafiam todo o exame.

Esta espécie de escolha surge sob outro aspecto numa secção do trabalho que, posteriormente, viria a ser o que maior ressonância provocou. Os capítulos XXXIII-XXXVI constituem uma digressão do tema técnico da metáfora, com o objectivo de traçar um forte contraste entre escrupulosa correcção técnica e uma grandeza de espírito que é concebida como liberta da regra.

> ...Sei muito bem que o génio superior está muito longe da perfeição; porque uma correcção invariável corre o risco de parecer limitação e mesquinhez, e no sublime, como nos grandes momentos de fortuna, tem de haver qualquer coisa a que não se presta atenção. Pode dar-se precisamente o caso de naturezas baixas e médias se manterem, por via de regra, libertas de desaire e em maior segurança porque nunca correm qualquer risco nem procuram escalar as alturas, ao passo que pessoas dotadas de grandes predicados naturais se mostram inseguras devido à sua própria grandeza.
>
> ...mostrar-se-á Eratóstenes no *Erigone* (um pequeno poema totalmente livre de defeitos) maior poeta que Arquíloco, com a rica e desordenada abundância que o segue e com aquela erupção de espírito divino que é difícil sujeitar às regras da lei? Ainda mais uma vez: na poesia lírica preferiríeis ser Baquílides a Píndaro? E na tragédia, Íon de Quios a Sófocles? XXXIII
>
> Em resposta... ao escritor que sustenta que o defeituoso colosso não é superior ao lanceiro de Policleto, é óbvio observar... que, em arte, se admira a exactidão mais extrema, mas que a grandeza é admirada nas obras da natureza; e que o homem deve à natureza o possuir o dom da linguagem. XXXVI

Há uma verdade evidente em tudo isto (a de que se um poeta escreveu uma grande peça dramática, um *Édipo* ou um *Lear*, manchado por um verso defeituoso ou mesmo uma cena defeituosa, conseguiu mais que se tivesse escrito um bom soneto, mesmo até um soneto *muito* bom), mas esta verdade evidente parece fugir a qualquer controle, no entusiasmo do autor, e arrastá-lo para uma como que implicação de que a mediocridade é, de uma maneira geral, capaz de se mostrar sem defeitos, e o génio arrebatado fortemente inclinado (embora tal seja perdoável) a cometer erros. Uma pessoa que negue que os erros de Homero, Demóstenes e Platão apenas constituem uma «fracção infinitesimal» das suas

obras (XXXVI) dificilmente aguentará a força principal do argumento, que atinge a sua maior intensidade em afirmações, como as que citámos, de que a abundância de Arquíloco é desordenada e desregrada, de que arte e exactidão se opõem a grandeza e natureza, de que grandes autores desdenham de uma exactidão contínua (XXXV). Duas possibilidades, a de que um escritor medíocre possa estar cheio de deficiências e em parte devido a estas deficiências possa ser medíocre, e a de que um grande escritor possa estar isento de quaisquer falhas (ou antes, que a sua grandeza possa estar em proporção com o número diminuto de deficiências suas), não chegam a ser suficientemente realçadas [1]. Aquele toque simples, sublime e feliz (XXXVI), uma ideia que repercute um dos pontos do trabalho originàriamente realçados [2], desempenha um papel mais importante na remissão dos erros do génio que qualquer grandeza ou perfeição alcançada mercê de uma obra sem defeitos. A discussão dificilmente poderia favorecer a ideia de que numa grande obra literária (como num grande empreendimento de ordem prática, tal como, por exemplo, a construção de um bombardeiro a jacto comparada com a construção de um carrinho de mão) um erro importante — um que seja realmente um erro — será tanto mais catastrófico. Se concebermos a *perfeição* e a *grandeza* como qualidade que deveriam residir no próprio poema, o antagonismo sugerido por Longino parece destinado a causar certa perturbação. De uma maneira geral, é talvez mais fácil interpretar esta célebre digressão acerca do génio e da perfeição como parte da tendência, prevalecente no autor, para procurar uma via de fuga às questões de ordem técnica relativas ao poema em si (ponto em que o seu espírito perde frescura e vigor), refugiando-se na grande alma do poeta (ponto ou ideia que lhe causa particular prazer). Existe uma forte solicitação para o alinhamento de *perfeição*, não com qualquer *grandeza* do poema em si, mas com um espírito ou «génio» divino do autor. Posteriormente, desde os *Spectators* de Addison às *Seven Lamps* de Ruskin, esta antítese, com toda a ambiguidade da sua relação com a verdadeira obra de arte, viria a gozar, a despeito dos protestos de algumas poucas cabeças realistas como Macauly, uma voga triunfante na crítica inglesa.

6

Uma das características mais extraordinárias no ensaio sobre *O Sublime* consiste na variedade de critérios, no número de introduções à poesia, que consegue incluir: não só o arrebatamento do auditório,

---

[1] Há, de facto, a afirmação de que Lísias é inferior a Platão, não só em grau de excelências, mas devido às suas deficiências (XXV).

[2] «A sublimidade irrompendo no momento preciso dispersa tudo à sua frente como se fosse um raio» (I).

o génio do autor, os meios retóricos, mas também, de passagem, a ideia democrática de que a verdadeira poesia é aquela que agrada a todos e sempre (VII) [1], e ainda uma variação ulterior sobre a relação sujeito-objecto, a parte mais espectacular do trabalho (nos Cap. IX e XXXV), a ideia de grandeza física como contrapartida da psíquica. Podemos correr certo perigo de supormos que o autor pretende dizer que o estado sublime da alma deve medir-se pela magnitude dos objectos externos mencionados no poema. Por exemplo, pela batalha dos deuses na *Iliada* XX e XXI:

> Vês, meu amigo, como a terra é arrancada dos seus fundamentos, o próprio Tártaro foi posto a descoberto, o mundo inteiro se encontra revolvido e dividido, e todas as coisas — céu e inferno, e coisas mortais e imortais — compartilham juntas do conflito e dos perigos daquela batalha. IX

Libertar-nos-emos talvez de uma interpretação ultra-simples deste passo se observarmos a advertência de que estas coisas devem ser tomadas alegòricamente *(kat' allēgorian)*, de que Homero transforma homens em deuses e deuses em homens, e de que, por consequência, mesmo até superiores à batalha dos deuses são os pontos que representam os deuses como puros, grandes e sem mácula. Mas outro passo mais eloquente, no Cap. XXXV (parte daquela divagação sobre génio e exactidão), tornou-se, para épocas posteriores, um dos pontos mais interessantes do trabalho:

> ... A natureza designou-nos a nós, homens, para não sermos animais inferiores ou ignóbeis; mas quando ela nos introduz no vasto universo como em qualquer grande assembleia, para sermos, por assim dizer, espectadores do imenso conjunto e os mais ardentes aspirantes à honra, ela imediatamente implanta nas nossas almas o irreprimível amor por tudo quanto é elevado e mais divino do que nós. Por conseguinte, o universo inteiro não basta para o pensamento e para a contemplação dentro do alcance do espírito humano, e a nossa imaginação frequentemente ultrapassa os limites do espaço; e se passarmos em revista a nossa vida sob todos os aspectos e virmos o quanto ela, em toda a parte,

[1] Cf. XXXVI, e Atkins, II, 236, Sikes, *The Greek View of Poetry*, p. 236, cita St. Vincent of Lerins (m. 304): *quod semper, quod ubique, quod ab omnibus*. Ver o seu *Commonitorium*, ed. R. S. Moxon (Cambridge, 1915), II, 3.

> abunda naquilo que é impressionante e grandioso e belo, em breve discerniremos qual o objectivo do nosso nascimento. É por isso que, por uma espécie de impulso natural, admiramos não os pequenos cursos de água, por mais úteis e diáfanos que eles sejam, mas o Danúbio ou o Reno, e mais ainda o oceano. Nem encaramos a pequenina chama, que nós mesmos acendemos, com maior temor que os fogos do céu, muito embora eles, muitas vezes, estejam envoltos pela escuridão; nem a julgamos maravilha maior que as crateras do Etna, que projectam pedras das suas profundidades e grandes massas de rocha, e por vezes torrentes de puro e imaculado fogo subterrâneo. Em todos estes assuntos, podemos dizer que os homens consideram aquilo que é útil e necessário como trivial, ao passo que reservam a sua admiração para aquilo que assombra e maravilha.

É verdade que, aqui, Longino se exprime numa linguagem teleológica e de psicologia religiosa. Fala directamente mais do lugar do homem no universo que da elaboração de regras de composição literária. Mas no contexto da obra, poder-se-ia fàcilmente dar a este passo uma aplicação directamente literária. Tem sido fácil a assimilação a outra famosa peça de exortação literária do século primeiro, a do velho poeta Eumolpo no *Satyricon* do árbitro das elegâncias de Nero, Petrónio. *Praecipitandus est liber spiritus.* Trata-se de uma alegação a favor da maquinaria homérica e excitação sobrenatural *(ambages deorumque ministeria)*, depois de mero realismo militar das *Guerras Civis* de Lucano. Coloquemos juntos Petrónio e Longino, e teremos qualquer coisa semelhante ao espírito com que Dryden defenderia em 1672 os dramas heróicos e, um pouco posteriormente, a ópera. Consideremos sòzinho o Longino de *Peri Hupsous*, Cap. XXXV («Por conseguinte, o universo inteiro não basta para o pensamento e para a contemplação dentro do alcance do espírito humano, e a nossa imaginação frequentemente ultrapassa os limites do espaço...»), e teremos um belo ponto de partida para o «sublime» da *Crítica do Juízo* de Kant, em 1790.

7

A mesma busca do indefinível, sem dúvida, concede à própria análise retórica, aqui e ali, um aspecto mais subtil. Constitui a marca de um retórico que conhece as dificuldades e os limites da sua função o observar que a sublimidade deve «deixar no espírito mais alimento para reflexão do que o que as palavras parecem transmitir» (VII), e que «o próprio facto de haver alguns elementos de expressão que só se encontram

nas mãos da natureza não pode apreender-se em mais nenhuma outra fonte senão na arte» (II). Entre as afirmações preliminares do primeiro capítulo, e não muito afastada da relativa ao «arrebatamento» do auditório, ocorre uma que nos diz que «elevação *(hupsos)* consiste em certa distinção e excelência de expressão» *(akrotēs kai exochē tis logōn)* [1]. Sugeriu o autor de um recente ensaio sobre Longino que a chave para se compreender esta «excelência» se encontra na quinta fonte da «elevação», isto é, composição *(sunthesis)* ou «harmonia», como o termo pode talvez ser traduzido [2]. *Sunthesis* havia sido distinguida por Aristóteles *(Retórica* III, 5) da simples dicção, ou palavras, embora as suas observações sobre as duas rubricas não mostrem muita diferença. A *Sunthesis* parece ter sido acentuada, pelo menos, por um crítico helenístico, Heracleodorus (I). E o termo, como vimos, aparece no título de um dos melhores tratados poético-retóricos do século anterior a Longino, o *Peri Suntheseōs Onomatōn* de Dionísio, se bem que ali pareça possuir um significado bastante genérico e perfunctório, ou seja simplesmente o «emprego» de palavras. O próprio Longino dedica relativamente pouco espaço (Capítulos XXXIX-XL) à sua quinta fonte, e parece significar com o termo *sunthesis* aquela característica especial da ordem das palavras, a que geralmente se chama *ritmo* [3]. Simplesmente, não pode deduzir-se daqui grande coisa, pelo menos nunca uma teoria muito completa de ordenação das palavras, e bem pouca coisa sobre quaisquer indefiníveis exactidões de estilo ou interdependência dinâmica entre estilo e conteúdo. Mas um outro passo mais célebre do *Peri Hupsous* pode ser aduzido a propósito deste ponto. O Capítulo X, sobre a escolha e combinação de materiais que impressionem, contém o passo que nos fala da intensidade deslumbrante e complexidade da ode de Safo a Anactória.

> Não vos espantais de como ela invoca, como se fosse tudo disperso e alheio a si mesma, alma, corpo, ouvidos, língua, olhos, cor? Ela une contradições. Ela sente, no mesmo instante e ao mesmo tempo, calor e frio, está no seu juízo e fora dele. Ou se encontra aterrada ou a ponto de morrer. O efeito desejado é que se não veja nela apenas

---

[1] Cf. XXX: «Palavras belas são, em boa verdade, a luz peculiar do pensamento».

[2] Allen Tate, «Longinus and the "New Criticism"» in *The Forlorn Demon* (Chicago, 1955), pp. 131-51.

[3] O Cap. I prefere explicitamente o clarão momentâneo da sublimidade ao «resultado conseguido mercê de muito esforço... de toda a contextura da composição» *(tou holou tōn logōn huphous molis)*.

> uma paixão, mas uma multidão de paixões *(pathôn de sunodos)*. Todas estas coisas ocorrem no caso dos apaixonados, mas é, como eu disse, a selecção das mais impressionantes de entre elas e a sua combinação num só todo que deu origem à singular excelência deste passo.

Estamos já muito afastados das figuras de pensamento e dicção do *Ad Herennium* ou do Livro VIII da *Institutio* de Quintiliano, e até das perspicazes observações de Aristóteles sobre metáfora e trocadilho. É um género de afirmação que pode extrapolar-se em vários sentidos — talvez até no sugerido por outro comentador recente [1], que considera a *ekstasis* de Longino como um ajustamento, harmonia ou agradável integração de impulsos, bastante semelhantes àquilo a que Ogden e Richards deram uma vez o nome de «sinestesia» [2]. Seja como for, devemos saudar Longino como um apaixonado da literatura autêntica, que percebia alguma coisa acerca do modo como enfrentar o que para ele constituía o autêntico arame farpado, palpável e inevitável, da retórica do seu tempo. Do mesmo modo como Horácio havia sujeitado a teoria das palavras poéticas a um *decorum* de urbanidade, conversação, idioma e sátira, Longino elevou-a a um *decorum* de arrebatamento.

---

[1] T. R. Henn, *Longinus and English Criticism* (Cambridge, 1934).

[2] C. K. Ogden, I. A. Richards and James Wood, *The Foundations of Aesthetics* (Nova York, 1925), pp. 75-6.

SUPLEMENTO

Nunca mergulhei os meus lábios na fonte de Hipocrene e não consigo recordar-me de ter sonhado em qualquer dos cumes do Parnaso — não é por estas razões que de repente me transformo em poeta. As Musas de Hélicon e as águas de Pirene que originam a palidez de biblioteca não constituem o meu prato. Deixo-as aos cavalheiros ornamentados com gavinhas de hera. Aventuro-me a sair de entre os sagrados poetas profissionais como um semicitadino num festival de aldeia. O que é que ensina ao papagaio a sua linguagem e à pega a arremedar um homem? Aquela mestra das artes, aquela generosa dispensadora de génio — a Barriga. Muitíssimo habilidosa em afastar obstáculos que impeçam o discurso! Se eles pudessem ao menos receber o encantador e meretrício brilho do dinheiro, que poetas e poetisas, corvos e pegas, não ouviríamos — a cantar o puro néctar de Hipocrene!

— Pérsio, Prólogo das *Sátiras*.

O que eu gostaria de acentuar é o facto de existir, na intuição criadora, a regra primária, à qual, no caso das belas-artes, deve obedecer toda a fidelidade e cuidado do artista. Gostaria também de acentuar o facto de que, entre esta regra primária, primordial e primitiva e todas as outras regras, por mais indispensáveis que possam ser, existe uma diferença essencial, por assim dizer infinita, como entre o céu e a terra. Todas as outras regras são do domínio da terra, dizem respeito a processos particulares de trabalho na feitura da obra. Mas esta regra primária é uma regra celestial, porque diz respeito à própria concepção, no seio do espírito, da obra a ser gerada em beleza. Se faltar a intuição criadora poderá uma obra estar elaborada segundo os cânones da perfeição, e nada ser; o artista nada tem a dizer. Mas se a intuição criadora estiver presente, e penetrar em certa medida dentro da obra, então a obra existirá, e falará para nós, mesmo que a sua elaboração seja imperfeita e provenha de um homem

c'ha l'habito de l'arte a man che trema,

— que tem o hábito da arte e uma mão que treme.

No ponto mais alto da actividade artística, e para quem jornadeou largo tempo ao longo da estrada das regras, não existe, finalmente, mais nenhuma estrada. Porque os filhos de Deus não se encontram sob nenhuma lei. Precisamente do mesmo modo como, por fim, a única lei da alma perfeita, segundo a frase de Santo Agostinho (não literalmente sua, mas isso não importa), é «*ama et fac quod vis*» — ama e faz aquilo que quiseres —, assim também a única regra do artista perfeito é finalmente: «Não abandones a tua intuição criadora, e faz o que quiseres».

— Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (Bollingen Series XXXV, 1, Nova Iorque, 1953), Cap. II, p. 60, com autorização de Pantheon Books Inc.

Mas a distinção intrínseca e mais importante entre o Sublime e o Belo é, certamente, a seguinte. (Aqui só consideraremos o sublime em objectos naturais; porque o sublime na Arte está sempre limitado pelas condições de concordância com a Natureza.) A beleza natural (que subsiste de per si) traz consigo uma intencionalidade na sua forma, pela qual o objecto, por assim dizer, parece ser pré-adaptado ao nosso julgamento, constituindo assim em si um objecto de satisfação. Por outro lado, aquilo que em nós desperta o sentimento do sublime, sem nenhuma razão excepto a simples apreensão, pode, quanto à forma, parecer violar a sua finalidade no que respeita ao nosso julgamento, ser inadequado à nossa faculdade de intuição e como que violentar a nossa imaginação; e, contudo, tanto mais sublime é julgado.

Na representação do Sublime na natureza o espírito sente-se ***arrebatado;*** ao passo que em juízos estéticos acerca do Belo se mantém em *serena* contemplação. Esta comoção pode (sobretudo nos seus inícios) comparar-se a uma vibração, isto é, a uma rápida alternância de atracção e repulsa provocada pelo mesmo objecto.

Rochedos íngremes, alcantilados e ameaçadores; nuvens amontoadas pelo céu e deslocando-se no meio de relâmpagos e trovões; vulcões em erupção com toda a sua fúria devastadora; furacões que deixam atrás de si um longo curso de destruição; o ilimitado oceano debatendo-se em convulsão; as imponentes cascatas de poderoso rio — tudo isto, em relação à sua grandeza, mostra quão insignificantemente pequena é a nossa faculdade de resistência. Mas o contemplar estas coisas atrai tanto mais quanto mais temerosas elas são, uma vez que nos encontremos livres de perigo; e fàcilmente damos a estes objectos o epíteto de sublimes, porque eles elevam acima do seu nível vulgar as nossas

energias anímicas e descobrem em nós uma capacidade de resistência de um género muito diverso, que nos insufla coragem para nos defrontarmos com a aparente omnipotência da natureza.

— Immanuel Kant, *Crítica do Juízo* (1790), segundo a tradução de J. H. Bernard (2.ª ed., Londres, 1931), pp. 102-3, 120, 125, com autorização de Macmillan & Company Ltd.

Kant escreveu em termos que pressagiavam uma visão wagneriana do Reno numa noite de nevoeiro.

— Dissertação de um estudante, 1950.

CAPÍTULO VII

A CONCLUSÃO NEOPLATÓNICA: PLOTINO E ALGUNS TEMAS MEDIEVAIS

1 — Lugar de Plotino na história da crítica. 2 — A filosofia das *Enéadas*, a sua relevância para a estética: unidade e ser, o bom e o belo, fealdade e mal, matéria, negação, beleza e realidade nas *Enéadas* I, VI e V, VIII. 3 — Problemas postos por Plotino: unidade e simplicidade em relação com a diversidade, simetria estóica, beleza das partes, luz, visão, inteligibilidade, sujeito e objecto, o problema de várias formas belas, os dois bocados de pedra. 4 — Santo Agostinho, *beate contemplari*, harmonia do número, «imaginação angélica», unidade *a despeito da* diversidade, *obiter dicta* a sugerir o contrário, os símbolos na Escritura. 5 — S. Tomás de Aquino, ontologia e teologia substantiva (conflito entre o neoplatonismo e o Cristianismo), a «beleza» como nome divino, como forma e inteligência, *quae visa placent*, *tria requiruntur*, esplendor da forma, o belo distinto do bem, analogia, beleza e arte, poesia em relação com a lógica e com a retórica. 6 — Estética neoplatónica através dos tempos, o séc. XIX, James Joyce, eixos cognitivos e afectivos da teoria.

1

A história do gosto e da crítica literária pouco tem a dizer sobre o pensador que serviu de remate à nossa exposição do classicismo. Ele é mais um teórico de *to kalon* no seu sentido mais puro que de *mimēsis* ou do *utile* e do *dulce*. Todas as outras teorias clássicas que temos visto foram consideradas por um grande filósofo moderno da estética [1] como sendo menos que «estéticas», imperfeitas, quer devido a simples hedonismo, quer devido a um hedonismo conjugado com didactismo; mas a teoria que vamos agora considerar é tida pelo mesmo filósofo como sendo *mais* que estética, um «excesso» místico ou ascensão no sentido do

[1] Benedetto Croce, *Aesthetic*, trad. de Douglas Aisnlie (Londres, 1922), pp. 65, 156.

ilimitado, e para além da crítica. Não só a definição, géneros e problemas técnicos peripatéticos, tão propícios à imagem cómica e satírica da vida diária, mas também a sua origem no realismo aristotélico, se mostram agora de importância enormemente reduzida. Plotino, fundador da escola romana do neoplatonismo, que em 244 veio da escola de Alexandria para Roma e em Roma morreu em 270, era um homem capaz de repelir as artes mágicas de algum rival despeitado; o seu espírito tutelar, evocado por um sacerdote egípcio no templo de Ísis em Roma, verificou-se ser uma divindade; e várias vezes na sua vida ele conheceu o êxtase da comunhão mística com o absoluto. Quando lhe pediram que servisse de modelo para um retrato, respondeu: «Não bastará ter de suportar o mero simulacro *(eidōlon)* de realidade com que a natureza me envolveu, sem consentir em perpetuar a imagem de uma imagem, como se valesse a pena contemplá-la?» É mercê da insistência na divindade, no divino, como constitutivo de todo o ser, que o neoplatonismo, e especialmente a filosofia de Plotino, fornece a sua contribuição peculiar para a estética.

2

A filosofia de Plotino está contida nas suas seis *Enéadas*, ou séries de nove estudos ou trabalhos cada uma, as quais, após a morte de Plotino, foram ordenadas por Porfírio, seu discípulo e biógrafo, partindo de assuntos éticos e estéticos e subindo até ao absoluto ou o Uno. É uma filosofia do ser através de uma emanação *(tolma)* do divino e regresso *(epistrophē)* ao mesmo divino. Existe este mundo, uma aparência como para Platão, e existe a realidade que se encontra no Além. As gradações de uma espécie de trindade, alma *(psuchē)*, inteligência *(nous)* e o Uno *(to hen)* surgem como contrapartidas microscópicas e macroscópicas: nas coisas individuais deste mundo, em todo o mundo e no Além. (Com efeito, uma espécie de universo estratificado ou hierarquizado e projectado a partir do conhecimento introspectivo da nossa própria consciência.) Certa analogia com as gerações da teogonia hesiódica, a uraniana, croniana e olímpica, foi notada, sem dúvida, por Plotino, mas dificilmente aprovada. A alma divina, ao contemplar o mundo, sonha-o ou cria-o e sustém-no. Voltando-se para a inteligência, esta alma reflecte as ideias da inteligência, as formas do mundo. E a inteligência, levantando o olhar em direcção ao Uno, transcende-se no Uno, o próprio princípio da forma ou Ser, a coisa primeira *(to prōton)* e consequentemente o bem *(to agathon)*. O Uno

é tão puro e simples e primitivo [1] que só por meio da abstracção ou negação nos elevamos ao seu conceito.

> Mas apoderai-vos dele pela própria eliminação do Ser e possuireis uma maravilha. — *Enéada* III, VIII, 10 [2].

Os aspectos mais empíricos e a sua relevância mais imediata para a estética surgem em passos do seguinte teor:

> É em virtude da unidade que os seres são seres. Isto é igualmente verdadeiro para coisas cuja existência é originária e para tudo aquilo que, em qualquer grau, é incluído entre os seres. Que é que poderia existir a não ser como uno? Desprovida de unidade, uma coisa deixa de ser o que é: um exército não existe a não ser como unidade; um coro, um rebanho tem de ser uma coisa. Mesmo casa e navio requerem unidade: uma casa, um navio; desaparecida a unidade, nada fica.
>
> Consideremos a planta ou o animal: a forma material comporta uma unidade; tornadas numa confusão de fragmentos, as coisas perderam a sua existência; aquilo que existia já não existe; é substituído por outras coisas completamente diversas — tantas precisamente quantas forem providas de unidade. — *Enéada* VI, IX, 1.

> Onde entrou a Forma-Ideal... ela transformou a confusão em cooperação: fez do total uma coerência harmoniosa: porque a Ideia é uma unidade, e aquilo que ela molda torna-se em unidade, tanto quanto isso é possível à multiplicidade.
>
> E sobre aquilo que assim se tornou unidade, a Beleza estabelece o seu trono, entregando-se não só às partes como também ao total... Assim, e como exemplo, existe a beleza, conferida pela capacidade do artífice, de toda uma casa com todas as suas partes, e a beleza que qualquer qualidade natural possa conceder a uma simples pedra. — *Enéada* I, VI, 2.

[1] «Todavia, o Uno é anterior à inteligência. Porque a inteligência, embora imóvel, não é, contudo, unidade: ao conhecer-se é objecto da sua própria actividade» (Proclus, *Institutio Theologica*, 20).

[2] As *Obras* de Plotino são citadas neste capítulo segundo a tradução de Stephen MacKenna, 5 vols., Londres, 1917-1930, com autorização de Faber and Faber Limited e Pantheon Books Inc. A citação de Proclus é tirada de E. R. Dodds, *Select Passages Illustrating Neo-Platonism* (Londres, 1923), com autorização de The Macmillan Company.

Mas se o Uno é o Ser e o Bem e o Belo, e se nada pode existir a não ser como unidade, como explicar a actuação de um princípio aparentemente contrário no mundo das coisas físicas com que estamos tão familiarizados? Que é que origina tanto insucesso, mal e fealdade? Como é que tais coisas são sequer concebíveis? Os filósofos imaginaram três respostas diferentes para esta questão: a dualista ou maniqueísta, que afirma que o mal é um princípio independente, positivo, activo, que combate o bem (Arimânio, o deus persa da escuridão, contra Ormazd, deus da luz); a neutra ou espinoziana, que diz que o bem e o mal são relativos aos nossos próprios prazeres e sofrimentos apenas, e que a realidade substancial e última se encontra para além do bem e do mal; e a escolástica neoplatónica e cristã, segundo a qual o mal *per se* nada é na realidade, mas manifesta-se como uma ausência de qualquer coisa onde qualquer coisa deveria estar. Se concebermos que a forma ou unidade de ser de uma dada coisa tem de trabalhar contra, ou influir sobre, ou dominar qualquer outra coisa, poderemos fàcilmente tender um pouco no sentido de um dualismo maniqueu e admitir que «qualquer outra coisa» é a «matéria», uma espécie de potencialidade ou coisa inconcebìvelmente nada em si mesma se tentarmos concebê-la pura — mas, não obstante, um princípio de negação e mal. É esta aproximadamente a forma que assume a teoria do mal, segundo Plotino. A matéria *(hulē)*, disse Plotino, é multiplicidade, o princípio da desagregação e do não-ser, a negação ou nada que o Uno domina e transforma em forma e ser. Podemos conceber a unidade (forma ou realidade) e o seu oposto, a matéria, como dois cones que se interceptam — como no sistema de W. B. Yeats [1]. Cada um termina num ponto da base do outro.

Invocando uma metáfora plotiniana do luminoso (sobre a qual teremos de dizer mais alguma coisa nas próximas páginas), podemos ainda conceber o universo como uma série de arcos-íris concêntricos, com o Uno no centro como luz branca e pura, refulgindo através de círculos de cor cada vez mais escura até chegar ao preto no limite exterior. A matéria é a emanação última, mais inferior e mais baixa, do poder criador da «alma do mundo» — o limite extremo no qual a transmissão de ideias e unidade e o poder gerador da alma se suspendem. (Na esfera da consciência moral individual surge uma analogia com «matéria» no conceito de «ambiente», enquanto limitação dos nossos actos puramente racionais

[1] «Se pensarmos no vórtice atribuído por Empédocles à discórdia como sendo formado por círculos que vão diminuindo até nada serem, e na esfera oposta atribuída à concórdia como constituindo um vórtice oposto, e o vértice de cada vórtice no meio da base do outro, teremos o símbolo fundamental dos meus instrutores» (William Butler Yeats, *A Vision*, Londres, 1937, p. 68). «Os meus instrutores empregavam... um duplo cone ou vórtice, e preferiam considerar subjectividade e objectividade como estádios que se interceptam lutando um contra o outro» (p. 71).

ou autónomos) [1]. Plotino quase faz da matéria uma espécie de coisa inferior, rebelde e obstrutiva — barro ou pó — e daí um princípio positivo de amorfia.

> Uma coisa feia é uma coisa ainda não inteiramente dominada por uma norma, isto é, pela razão, não se submetendo a matéria em todos os pontos e a todos os respeitos à Forma-Ideal. — *Enéada* I, VI, 2.

Um neoplatonista ateniense posterior, Proclus (a quem cognominaram de o Aristóteles do movimento), viria a apresentar a doutrina do mal como negação duma forma mais segura:

> Se o mal for totalmente independente de Deus, haverá então pluralidade de primeiros princípios, brotando o bem e o mal de duas fontes diversas... nem podemos apresentar uma forma de coisas más, nem, todavia, considerar a matéria como a sua causa... Consequentemente, temos de... os representar [males] como um produto secundário de certas causas parciais e dispersas... Se um corpo estiver afectado pelo mal, abarca sem dúvida certos elementos que não observam as suas justas proporções relativas, e assim, visto cada uma das partes pretender dominar, surge a perturbação.
>
> — *In Rempublicam*, 358.

Vemos Plotino, no primeiro dos dois trabalhos que escreveu sobre a beleza [2], *Enéada* I, VI, fortemente inclinado, como Platão, seu mestre, a desdenhar da beleza física, ou quando muito a prezá-la apenas como uma introdução à beleza real da inteligência no Além.

> Aquele que possuir a fortaleza necessária, que se erga e se encerre dentro de si mesmo, renunciando a tudo quanto os olhos nos dão a conhecer, e afastando-se para sempre da beleza material que outrora constituiu a sua alegria. Quando

---

[1] *Enéada* I, VIII, 7, 15.

[2] A identidade de Ser, Bem e Belo, e de Negação, Mal e Fealdade, deve ser presumida através de toda a discussão. «Podemos até dizer que beleza é existência autêntica e que fealdade é o princípio contrário à existência: e o feio é também o mal originário. Por isso, o seu contrário é, ao mesmo tempo, bom e belo, ou o Bem e a Beleza; e consequentemente, a existência do Bem-Beleza e do Mal-Fealdade... o Princípio-Intelectual... é preeminentemente a manifestação da Beleza; mercê do Princípio-Intelectual a Alma é bela». — *Enéada* I, VI, 6.

> notar aquelas graciosas formas corpóreas, que as não siga; pois deve saber que não passam de cópias, vestígios, sombras, e ràpidamente se deverá dirigir para Aquilo de que elas nos falam. Porque se alguém for atrás daquilo que se assemelha a uma forma bela brincando sobre as águas — não recordará um mito que simbòlicamente nos fala de um ingénuo semelhante, de como ele caiu nas profundidades da corrente e foi arrebatado para o nada? — *Enéada* I, VI, 8.

> Por isso a alma deve ser treinada — para se habituar, em primeiro lugar, a notar todas as actividades nobres, e depois as obras de beleza produzidas, não pelo labor das artes, mas pela virtude de homens conhecidos pela sua bondade: e, em último lugar, impõe-se procurar as almas daqueles que compartilharam destas formas belas. — *Enéada* I, VI, 9.

Isto, bem poderíamos dizer, é uma nova visita ao *Simpósio* de Platão. Talvez o tom seja ainda mais elevado — e um tanto mais severo. Contudo, pouco mais foi necessário que uma deslocação do ponto principal para Plotino se distinguir dos puritanos gnósticos daquela época, os filósofos que estavam a levar a distinção entre matéria e realidade formal ao ponto de fazerem da beleza natural um mal e uma fealdade real.

> O mal não se encontra sòzinho: por virtude da natureza do Bem, do poder do Bem, não é mal sòzinho: aparece necessàriamente envolto nas cadeias da Beleza, semelhante a um cativo acorrentado com grilhetas de oiro. — *Enéada* I, VIII, 15.

> Qual o geómetra ou matemático que não sente prazer nas simetrias, correspondências e princípios de ordem observados nas coisas visíveis?... Certamente ninguém, ao ver a prodigalidade de encantos no mundo dos sentidos — esta vasta ordem, a forma que as estrelas exibem mesmo na sua mais remota distância — ninguém poderá ser de espírito tão embotado, tão insensível, que não se sinta arrebatado por tudo isto e dominado por um temor reverente ao pensar em tudo isto, originado em toda aquela grandeza. — *Enéada* II, IX, 16.

E se a natureza pode ser encarada como um espelho ou imagem excelente — que dizer da arte? Teria constituído motivo de grande perturbação para nós se um filósofo, tão radical, da unidade e do ser como

Plotino não tivesse escrito na *Enéada* V, VIII (um dos seus últimos trabalhos, na hipótese de a cronologia de Porfírio estar correcta), uma defesa da beleza mundana, suficientemente liberal para abarcar mesmo as produções da arte [1]. Consegue tal coisa dizendo que os artistas, longe de se encontrarem em desvantagem, como no ponto de vista platónico do duplo afastamento da realidade, desfrutam, de facto, de uma radiação do *Nous* mais divina que usualmente, uma participação mais completa que a habitual na inteligência divina e na realização da realidade bela do Além. É uma simples troca de analogias básicas, que na atmosfera rarificada do contexto de Plotino pode parecer quase arbitrária. Mas é ela que origina a diferença entre dois mundos de teoria literária.

> Todavia, não deve desdenhar-se das artes devido ao facto de criarem por imitação de objectos naturais; porque, para começar, estes objectos naturais são em si mesmos imitações; portanto, devemos reconhecer que elas [as artes] não nos transmitem nenhuma simples reprodução da coisa vista, mas remontam até às ideias das quais a natureza deriva e, além disso, que grande parte do seu trabalho é delas só; são modeladoras de beleza, e acrescentam aquilo em que a natureza falha. Assim, Fídias produziu Zeus sem se basear em nenhum modelo entre as coisas transmitidas pelos sentidos, mas antes apreendendo a forma que Zeus assumiria se resolvesse manifestar-se à vista. — *Enéada* V, VIII, 1.

Se concedermos a este passo o benefício de um anacronismo de 1400 anos, e o colocarmos por momentos num contexto, digamos, da Alemanha dos Schlegels e da Inglaterra de Coleridge e Shelley (e tal modo de proceder de maneira alguma pode ser contrária ao espírito de uma investigação realmente crítica e teorética), poderemos concordar com aqueles historiadores que já proclamaram Plotino como o primeiro filósofo sistemático da imaginação criadora [2].

---

[1] Esta concessão é feita mais ràpidamente no parágrafo de II, IX, do qual acabámos de apresentar uma citação.

[2] A ideia especìficamente estética e o mesmo exemplo ocorrem também na *Vida de Apolónio de Tiana,* escrita no mesmo século por Flávio Filóstrato. «Porque a imitação moldará aquilo que viu, mas a imaginação vai até àquilo que não viu e que presumirá como o padrão da realidade... Se uma pessoa considerar o carácter de Zeus, terá de o ver com o firmamento e as estações e as estrelas, como Fídias tentou fazer com a sua estátua» VI, 19. Este passo constitui parte de uma tese que nos diz que a arte plástica grega se elevava acima do simbolismo animal dos Egípcios no sentido de uma expressão de divindade na forma humana. Flávio Filóstrato de Tarso (cerca de 172-245) foi um sofista que ensinou retórica em Atenas e em Roma.

3

A *Enéada* V, VIII, é um notável trabalho sobre estética geral, não só devido à sua grandiosa eloquência platónica e elevação metafísica, como também em consequência de determinados problemas mais analíticos que bem merecem uma leitura meditada. Vimos que o sistema plotiniano realça e vinca uma espécie de unidade que podemos conceber como o triunfo de um princípio ordenador sobre a multiplicidade e diversidade das partes. É até difícil conceber este triunfo se não for como decorrente, e em virtude, da diversidade das partes. O termo plotiniano «simples» (*haplous*), diz-nos um moderno editor de Plotino, pode descrever ou *ausência* de *diferenciação interna* (como a simplicidade ou unidade de uma pedra), ou precisamente o contrário, um alto grau de *diferenciação interna* — por outras palavras, unidade orgânica (como quando se trata da unidade de um corpo vivo) [1]. O género de unidade e inteligibilidade desfrutado pelo objecto plotiniano do conhecimento não é, além disso, o de uma espécie, mas o de um indivíduo, e de um indivíduo tão intensamente organizado que é microcósmico, como implicação de todo o universo.

> Cada membro permanecerá aquilo que é, distintamente à parte: todavia, tudo é para formar, tanto quanto possível, uma unidade completa, de modo que tudo quanto surgir mostrará, por assim dizer, a superfície do orbe inteiro, trazendo imediatamente com isso a visão, num plano, do Sol e de todas as estrelas, com a terra e o mar e todas as coisas vivas como que exibidas sobre um globo transparente. — *Enéada* V, VIII, 9.

Contudo, o sistema de Plotino, noutra das suas ênfases, transcende, como vimos, a heterogeneidade deste mundo, numa ascensão para um Uno divino que é tão simplesmente Uno que só pode conceber-se pelo método da abstracção e negação. Mas quando o espírito se volta deste conceito, severo e abstracto, para o diverso e compósito mundo da natureza e da arte, pode originar algumas perplexidades.

Entre os critérios de beleza conhecidos já para o fim da Antiguidade, dois dos mais respeitados eram os realçados pelos filósofos e literatos estóicos: simetria e brilho de cor [2]. Mas como *poderia*

---

[1] Dodds, pp. 45-6, notas sobre a *Enéada* VI, VII, 13-15.

[2] Cícero, *Tusculanae Disputationes* IV, 13. Cf. Aristóteles, *Metafísica* XIII, 3: «As características essenciais que constituem a beleza são a ordem, a simetria e a definição».

a simetria constituir parte da definição de beleza? Imaginai, diz Plotino, aquilo a que esta doutrina nos leva.

> Só um composto pode ser belo, e nunca uma coisa desprovida de partes; e sòmente um todo. As várias partes possuirão beleza, não em si mesmas, mas apenas enquanto trabalham juntas para produzir um todo agradável. Contudo, a beleza dum agregado exige beleza nos pormenores; não pode ser edificada partindo da fealdade; a sua lei deve manter-se sempre do princípio ao fim. — *Enéada* I, VI, 1 [1].

> Todo o encanto da cor e até mesmo a luz do Sol, sendo desprovida de partes e consequentemente não tão bela por simetria, tem de reger-se fora do reino da beleza. E como é que o ouro se torna numa coisa bela? E os relâmpagos nocturnos, e as estrelas, por que é que são tão belos? *Enéada* I, VI, 1.

Tais problemas podem fàcilmente ser expressos na linguagem do crítico literário. Quantos versos de um poema lemos nós (poderíamos perguntar) antes de começarmos a formar uma opinião acerca do seu mérito? Quantas cenas de uma peça dramática antes de sabermos se gostaremos dela ou não? Algumas frases breves encerram, ou parecem encerrar, poder poético — aqueles clarões súbitos do sublime, de que falava Longino; aquelas firmes «pedras-de-toque» ou fragmentos supremos pelos quais, numa longínqua época pós-platónica, Matthew Arnold se propunha orientar a estruturação da crítica. A nossa opção entre uma visão de arte holoística [2] e um conhecimento dos *disjecta membra* poderá não conseguir totalmente fugir ao facto de, num dos seus usos mais naturais, primitivos e perenes, o termo *belo* se aplicar a objectos simples, brilhantes e polidos ou macios — o ouro de preferência a ferro enferrujado, um topázio polido de preferência a um pedaço de lama. A doutrina estóica da cor encantadora poderá parecer, quando confrontada com tais exemplos, não muito profundamente integrada com a da simetria. Se hoje em dia recusamos qualquer concepção semelhante à

---

[1] Cf. a afirmação de Coleridge, escrita não sem influência das leituras neoplatónicas, mas atenuada também pela distinção kantiana entre belo e agradável: um poema é uma modalidade de composição que se propõe «a si mesma tanto prazer do *todo* quanto é compatível com uma fruição distinta de cada *parte* componente» (*Biographia Literaria*, XIV).

[2] «Holoísmo» é a tendência, verificável na natureza, para constituir «todos» que são mais alguma coisa que a soma das suas partes. (*N. do T.*)

antiga concepção grega de *kosmos*[1] — as palavras «púrpura» ou «topázio» como ornamentos valiosos num poema — ou a adoptar o pensamento do sofista Hípias no diálogo platónico: «ouro é aquilo que é belo» —, reconheceremos inevitàvelmente, não obstante, a afinidade existente, até certo ponto, entre belo e brilhante. Fazemos isso, por exemplo, nas próprias metáforas que escolhemos para elogiar obras de arte: — utilizaremos, provàvelmente, os termos resplandecente, brilhante, limpo ou claro, e não lamacento, sujo ou monótono.

A reconciliação realizada por Plotino entre brilho simples e ordem complexa e inteligível como critérios de beleza baseia-se numa metáfora que se encontra através de toda a filosofia platónica, e que começa com a grande alegoria da caverna e o fogo do conhecimento na *República*, e a analogia do Sol e da vista com verdade e inteligência.

> A beleza de cor é também o resultado de uma Unificação. Deriva da forma, da conquista da escuridão inerente à matéria inundando-a de luz, o imaterial, que é um Princípio-Racional e uma Forma-Ideal.
>
> Daqui se segue que o próprio fogo é esplêndido para além de todos os corpos materiais, e ocupa a hierarquia de Princípio Ideal perante os outros elementos, em ascensão permanente, o mais vivo e o mais subtil de todos os corpos, muito próximo do imaterial; o único que não admite nenhum outro, mas todos os outros são penetrados por ele: porque eles recebem o calor, mas este nunca se encontra frio; ele possui cor originàriamente; dele recebem a forma da cor: e daqui o esplendor da sua luz, o esplendor que pertence à Ideia. E tudo aquilo que resistiu, e só de modo incerto é abrangido pela sua luz, fica fora da beleza, por não haver absorvido a plenitude da Forma ou cor. — *Enéada* I, VI, 3.

---

[1] Cf. Lane Cooper, «The Verbal "Ornament" (KOSMOS) in Aristotle's Art of Poetry», *Classical and Mediaeval Studies in Honor of Edward Kennard Rand*, ed. L. W. Jones (Nova Iorque, 1938), pp. 61-77. «Além disso, acrescentai palavras para trajos belos como "púrpura", e armaduras como "corselete", "gládio" e "lorigão", e todos os nobres nomes para coisas que deleitam os sentidos, particularmente a vista e o ouvido, como observa Aristóteles, mas também o tacto, gosto e olfacto, e as sensibilidades superiores, e para coisas com que homens e mulheres se ornamentam e aos seus criados, animais, casas, edifícios públicos, navios; "jóia" e os nomes de jóias — "berilo", "topázio", "ametista", "diamante", "coral", "pérola" e "rubi"; palavras para incenso e perfumes — "olíbano", "especiarias" e "mirra"; palavras belas tiradas do reino da música, como a própria palavra "música", "melodia", "harmonia", "coral", "cântico", "aleluia", e os nomes de instrumentos, como a harpa, a flauta...» (pp. 70-1).

No sistema dualístico dos Persas, o deus da luz, Ormazd, é o princípio do bem; o deus das trevas, Arimânio, o princípio igualmente positivo do mal. Constitui uma perspicácia do espírito platónico ocidental fazer da escuridão uma negação, e da luz uma coisa análoga a tudo quanto é positivo — conhecimento, forma, ser, Divindade.

> Ó luz eterna, que só em ti existes,
> só te compreendes a ti mesma, e a ti mesma,
> compreendendo e compreendida, sorris e amas [1].
>
> *O luce eterna, che sola in te sidi,*
> *sola t'intendi, e, da te intelleta*
> *ed intendente te, ami ed arridi!*
>
> Salve, Luz sagrada, primogénita do Céu,
> Ou raio coeterno do Eterno.
>
> Olhai! o teu império terrível, CAOS! encontra-se restaurado;
> A Luz morre perante a tua palavra não-criadora;
> ...
> E a escuridão universal tudo enterra.

A ideia de brilho ou luz como forma inteligível encontra-se intimamente ligada a outra ideia estética clássica — por exemplo, no *Filebo* de Platão e no *Hípias Maior* e ainda nas *Enéadas* I, VI, 1 —: a de que a Beleza é discernida principalmente pelo sentido da vista e do ouvido [2], os quais constituem os sentidos mais elevados e mais intelectuais, por cujo intermédio alcançamos as nossas ideias mais distintas de padrão e, mais abstracta e metafìsicamente, de «forma». Plotino parte do princípio de que a vista vem em primeiro lugar. «A Beleza dirige-se principalmente à vista.»

De novo a requintada experiência sensível da luz se alia à ideia de que o conhecimento humano brota de qualquer espécie de interdependência entre objecto e órgão. «Pensamento e coisa estão numa relação de dependência e correspondência mútua.»

> Nunca o olhar veria o Sol se não tivesse em si qualquer coisa de Sol, e nunca a alma poderá ter a visão da Primeira Beleza se ela mesma não for bela. — *Enéada* I, VI, 9.

---

[1] *Paradiso*, XXXIII, 124-6, trad. por Philip H. Wicksteed.

[2] Cf. Aristóteles, *Política* VIII, e Cap. II, pp. 39-40.

Só o semelhante vê o semelhante. Ou então como os modernos estudantes de neoplatonismo, citando Blake, dirão sem dúvida:

> A luz do Sol, quando ele a mostra,
> Depende do órgão que a contempla.

Ou ainda, citando Goethe:

> Se os olhos não comparticipassem do Sol,
> O Sol seria escuridão ao nosso olhar;
> Nenhum esplendor até nós irradiaria da Divindade
> Se Deus não fizesse parte dos seres mortais [1].

Nas esferas mais altas do pensamento plotiniano, a ideia da inteligibilidade brilhante de todo o ser mistura-se com a ideia de que o ser *é* pura inteligibilidade ou é composto de ideias. «É difícil descer até à matéria rude debaixo de todo aquele revestimento de ideia» [2].

Talvez uma das questões principais que o sistema de Plotino é susceptível de levar um leitor moderno a formular seja mais ou menos esta: Serão todas as formas perfeitas *(eidē)* igualmente boas e belas? E se não são, como saberemos quais as formas sensíveis que têm mais beleza que as outras? Será um pavão mais belo que um ganso? Será um verme ou um javali africano mais belo que certos objectos, sem dúvida inferiores na hierarquia das unidades complexas, mas com maior frequência classificados como belos, como seja um pedaço de lápis-lazúli ou mesmo um diamante finamente lapidado? O próprio Plotino escreveu dois passos que contrastam entre si e que apresentam o problema sucintamente. Um, da *Enéada* I, VI, 2, já citámos atrás:

> ... existe a beleza, conferida pela capacidade do artífice, de toda uma casa com todas as suas partes, e a beleza que qualquer qualidade natural possa conceder a uma simples pedra.

---

[1] Ludwig Lewisohn, *Goethe: The Story of a Man* (Nova Iorque, c. 1949), II, 74, tradução, por Lewisohn, das *Zahme Xenien*, III, de Goethe, com autorização de Farrar, Straus, and Cudahy, Inc. [Vid., em português, a tradução do Doutor Paulo Quintela: J. W. Goethe, *Poemas* (Antologia, Versão Portuguesa, Notas e Comentários de Paulo Quintela, 2.ª edição, Coimbra, 1958, p. 155) *(N. do T.)*.]

[2] *Enéada* V, VIII, 7. *Enéada* I, VI, 3 possui uma vincada semelhança com a noção de encerramento ou integridade psíquica das formas que hoje se nos depara na psicologia da forma e na estética geral. «Assim com a faculdade perceptiva: discernindo em certos objectos a forma-ideal que moldou e dominou a matéria informe, oposta em natureza à ideia, vendo gravada sobre as formas vulgares alguma forma excelente superior ao vulgar, junta numa unidade o que ainda se encontra fragmentário, apodera-se dela e leva-a consigo, depois de ter deixado de ser uma coisa constituída por partes, e apresenta-a ao Princípio-Ideal...»

O passo seguinte aparece na *Enéada* V, VIII, 1:

> Imaginemos dois blocos de pedra, lado a lado: um está por modelar, a arte ainda não lhe tocou; o outro foi minuciosamente trabalhado pelas mãos do artífice e transformado em qualquer estátua de Deus ou homem, uma Graça ou Musa, e, na hipótese de ser humano, não um retrato mas uma criação, na qual a arte do escultor concentrou todo o encanto. Deve agora notar-se que a pedra, assim levada pela mão do artista à beleza da forma, é bela, não como pedra — porquanto, nestas condições, a pedra rude deveria também ser bela — mas em virtude da forma ou ideia introduzida pela arte. Esta forma não se encontra no material; encontra-se no artista antes de penetrar na pedra.

A pedra, como qualquer coisa já existente, é um ser e possui forma própria, unidade e beleza. Mas para expor a modelação duma forma sobre a ausência de forma da pura matéria, adoptamos a analogia da imagem finamente gravada sobre o bocado de material simples desprovido de adornos. Forma sobre forma. E qual a beleza da forma original? E não se terá perdido alguma coisa dela na escultura? A teoria de Plotino não se nos apresenta, nos seus inícios, como uma teoria da beleza, e muito menos como uma teoria da arte ou composições poéticas. É uma teoria do mundo e de Deus, de todo o ser e de todo o conhecimento, e só acidentalmente, ou como analogia, nela existe lugar para a arte. O procedimento oposto, o começar por explicitamente tentar uma teoria da arte e a seguir derivar para uma epistemologia geral. isto é, tentar interpretar a arte ou beleza ou poesia por um princípio tão amplo que explique também tudo o mais — constitui uma reversão, ou imagem reflectida em espelho, do neoplatonismo, que nos aparece em algumas formas do idealismo e estética moderna, e talvez confirme a robustez do paradoxo posto por Plotino [1].

4

As ideias de Plotino, embora, de todas as ideias sobre estética, as com menor probabilidades de serem amplamente conhecidas ou consideradas hoje, tiveram a sua carreira subsequente e as suas teorias análogas principalmente entre filósofos cristãos mais ou menos desde a época de Plotino até aos fins da Idade Média. Santo Agostinho, por exemplo, havia lido Plotino numa tradução latina e, como compartilhava com

[1] Ver Cap. XXIII, Benedetto Croce.

Plotino o objectivo de combater as várias formas de dualismo e Puritanismo prevalecentes nos séc. III e IV (ele estava frequentemente ocupado, por exemplo, *Contra Manicaeos*), apresenta-nos algumas ressonâncias bastante aproximadas do filósofo neoplatónico.

> Sem unidade, nada pode existir. Ser não é outra coisa senão ser um; quanto mais unidade uma coisa possui, tanto mais ser ela tem... nenhum objecto material é, na realidade, um, porque um corpo, como tal, é indefinidamente divisível em potência, se não de facto [1].

> Qualquer objecto belo é mais digno de louvor na sua totalidade, como um todo, que em qualquer das suas partes. O poder de integridade e unidade é tão grande que aquilo que agrada como parte, agrada muito mais como um todo unificado [2].

A afinidade plotiniana entre sujeito e objecto é discutida por Santo Agostinho, não só ao nível sensível, como também ao espiritual. Os sentidos experimentam prazer com tudo quanto lhes é proporcionado, pela simples razão do princípio de que a harmonia sempre origina prazer [3]. E o prazer estético da contemplação beatífica *(beate contemplari)* ocorre na presença de objectos que se encontram em harmonia não só com os sentidos, mas com toda a natureza do homem, especialmente com o espírito, que é o senhor e o intérprete dos sentidos [4]. No tratado de Santo Agostinho *De Musica* existe um verso de um hino de Santo Ambrósio, *Deus creator omnium*, que fornece os conceitos mais analíticos — afunilando-se, por assim dizer, em direcção à unidade — de número, forma e ordem [5]. O título do Livro VI de *De Musica*, «A ascensão do ritmo nos sentidos para o ritmo imortal que existe na verdade» [6], sumariza o argumento pelo qual Santo Agostinho, regres-

---

[1] *De Moribus Ecclesiae Catholicae et de Moribus Manichaerorum*, II, VI. As traduções de Santo Agostinho neste parágrafo são tiradas de Immanuel Chapman, *Saint Augustine's Philosophy of Beauty* (Nova Iorque, 1935); ver especialmente pp. 59, 61, 63. Ver do mesmo autor «Some Aspects of St. Augustine's Philosophy of Beauty», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, I (Spring, 1941), 46-51. Os textos latinos de Santo Agostinho podem ser consultados in J. C. Migne's *Patrologia Latina*, vols. XXXII e XXXIV (Paris, 1841, 1845).

[2] *De Genesi Contra Manichaeos* I, XXI.

[3] *De Vera Religione* I, XXXIX; *De Musica* VI, XIII.

[4] *De Ordine* II, XII.

[5] *De Musica* VI, II.

[6] W. F. Jackson Knight, *St. Augustine's De Musica* (Londres, 1949).

sando às ideias pitagóricas e platónicas dos números, presta à estética do som um serviço análogo ao desempenhado por Plotino na estética das cores brilhantes. Como Plotino, e ainda mais como Sócrates ao discutir a doutrina da reminiscência (*anamnēsis*) no *Fédon* e no *Ménon*. Santo Agostinho sente-se em dificuldades para saber como é que derivamos das nossas experiências materiais, na realidade imperfeitas, os conceitos normativos de ordem e perfeição. Afirma que tal não se verifica. Tais critérios são transmitidos ao nosso espírito, ou infundidos, directamente por dádiva divina [1].

A argumentação é caracterizada por certo tom etéreo, um apelo àquilo que um crítico moderno poderia apelidar de «imaginação angélica» [2]. A busca de beleza é antes um argumento extraído de postulados divinos, e não uma tentativa de ascensão a partir da experiência humana. Ou, pelo menos, é determinada por uma dedicação à harmonia e unidade que, em muitos casos, parece albergar pouco respeito pela multiplicidade e resistência do princípio secular. O bem supremo do espírito é *monas*, um estado de libertação das discórdias inerentes à vida humana, mesmo da divisão inerente ao sexo. O mal moral é *duas*, dualidade, incapacidade de submissão ao poder do Uno [3]. De tais princípios se deriva, mais ou menos plausìvelmente — embora talvez, em rigor, não necessàriamente — que, em figuras geométricas, um triângulo equilátero é mais belo que um escaleno, um quadrado ainda mais belo que um triângulo equilátero e um círculo a figura mais bela de todas [4]. Gostamos que as portas e janelas de uma casa estejam dispostas simètricamente [5]. Aqui está um espírito crítico que, se não militantemente antidramático, parece, pelo menos, largamente indiferente a todas e quaisquer exigências estéticas que possam derivar do princípio da divisão e do conflito. Como Plotino, Santo Agostinho parece interpretar a beleza como surgindo mercê de uma unidade que ocorre a despeito, ou à margem, da diversidade das partes. Certamente esta beleza não surge *por meio* daquela diversidade, ou, pelo menos, não em virtude dela.

Podem causar-nos alguma surpresa certas observações que Santo Agostinho formula noutras situações. Uma obra de arte, dirá em determinado lugar, possui a sua própria verdade, e precisamente por ser uma espécie particular de falsidade. Um artista não pode ser verdadeiro

---

[1] *De Vera Religione* I, XXX-XXXI.

[2] Allen Tate, *The Forlorn Demon* (Chicago, 1953), esp. p. 37; William F. Lynch, «Theology and the Imagination», *Thought*, XXIX (Spring, 1954), esp. p. 76.

[3] *De Ordine* II, XV-XIX; Gilbert and Kuhn, pp. 133-4, citando K. Svoboda, *L'Esthétique de St. Augustine et ses Sources*, Brno, 1933.

[4] *De Quantitate Animae* I, IX.

[5] *De Ordine* II, XI.

consigo mesmo, a não ser que, em certo sentido, seja um fabricante de mentiras [1]. E ainda: espíritos bem equilibrados olharão para todas as coisas nos seus contextos. A beleza não tolera um exame minucioso isoladamente. Santo Agostinho é, de facto, capaz de encarar a possibilidade de qualquer coisa parecida com uma teoria artística da harmonia *por* contraste, beleza *na* variedade: os poetas usam mesmo de barbarismos e solecismos para «temperar» a sua poesia; música suave torna-se mais suave pela consonância de vozes diferentes; um drama tem necessidade de palhaços e vilãos para realçar a virtude dos heróis [2].

Um problema que perturbou um tanto Santo Agostinho dizia respeito ao aparecimento de símbolos na Escritura. Por que havia de ser agradável gastar tempo com símbolos? preferir a manifestação exterior ao significado íntimo e puro? Seria recomendável? Quanto mais remoto ou difícil o símbolo divino (o leão, a pantera, o urso, o verme), tanto mais difícil talvez o problema. Outro escritor da época patrística, o Pseudo-Dionísio, fala (quase, como hoje em dia poderíamos dizer, em termos metafísicos) de incongruidade, choque e estímulo para o espírito ao desenredar o mistério [3]. O próprio Santo Agostinho se entrega a uma meditação, que quase equivale a formular, se não a solucionar, um dos principais problemas de crítica literária de todas as épocas.

> Sinto maior prazer ao contemplar homens santos, quando os vejo a actuar quais dentes da Igreja a arrancar os homens ao erro... É também com o maior prazer que os reconheço sob a figura do cordeiro que foi tosquiado... Mas porque os contemplo com maior prazer sob aquele aspecto do que se nenhuma dessas figuras fosse extraída dos Livros Sagrados, embora o facto permapecesse o mesmo, é outra questão e uma questão muito difícil de responder. Ninguém, contudo, tem quaisquer dúvidas acerca do facto de que não só é mais agradável, em alguns casos, possuir um conhecimento transmitido por intermédio de figuras, como também aquilo que se busca através de dificuldades proporciona maior prazer quando se encontra [4].

[1] *Soliloquia* II, X. Cf. *Confissões* III, VI; Gilbert and Kuhn, p. 126.

[2] *De Ordine* II, IV. Gilbert and Kuhn, p. 138, chama a atenção para o que Plotino tinha dito: «Ponde de parte as personagens inferiores, e o poder do drama desaparecerá: constituem parte essencial dele».

[3] *De Coelesti Hierarchia* II («*Quod apte res divinae atque coelestes dissimilibus etiam signis explicentur*»), V (in *Patrologia Graeca*, ed. J. C. Migne, III, 143-6). Cf. Gilbert and Kuhn, p. 154-5.

[4] *De Doctrina Christiana* II, VI, citado por Gilbert and Kuhn, pp. 153-4, de *Nicene and Post-Nicene Fathers*, 1.ª série, II (Buffalo, 1887), 537. Cf. Migne, *Patrologia Latina*, XXXIV, 38-9.

5

Novecentos anos depois de Santo Agostinho, S. Tomás de Aquino desviou a preocupação da metafísica cristã dos domínios platónicos para além das formas no sentido de um mundo aristotélico, de substâncias naturais, de imediato conhecimento. Era, todavia, um mundo que, semelhante a uma catedral (escreve Henry Adams), apontava para o alto, em direcção a um Deus transcendentemente substantivo e pessoal [1]. Entre o devaneio de uma panteística imanência plotiniana e a reivindicação concreta, particular, histórica do Cristianismo, existia uma diferença que, mais cedo ou mais tarde, havia de originar diferenças teóricas, não só ao nível estético como também ao nível metafísico e teológico. A doutrina plotiniana da emanação, uma teoria de continuidade entre o Criador e o criado, uma gradação de valores, é suplantada no aristotelismo cristão de S. Tomás de Aquino por uma vincada distinção entre Deus e as suas obras. A nossa apreensão de Deus, a fonte do belo, não se opera por qualquer espécie de irradiação espiritual ou abstractiva, como, por exemplo, da luz vista de um palco interior através de uma cortina de gaze, mas por uma clara apreensão das diferentes obras saídas da Sua mão e raciocinando a partir delas. A filosofia dos primeiros dez ou doze séculos da era cristã tinha sido, a este respeito, não só um platónico ataque ao materialismo (em certos momentos mesmo levado ao extremo de «iconoclastia») [2], mas, alternativamente, em certas fases, uma defesa realista (e nesse sentido materialista) deste mundo contra as rarefacções gnósticas ou maniqueístas de valor [3]. Uma certa variedade de beleza, um cosmos serenamente abstracto e ordenado do neoplatonismo (no qual a própria abstracção era espiritualidade e divindade) — como as colunas de remoto templo grego no alto de um monte envolto em névoa luminosa — era atravessado e destruído pela reivindicação concretamente histórica, sangrenta e sofredora do Cristianismo. Um filósofo romano do séc. IV, Eunápio, deu-lhe a designação de «escuridão fabulosa e informe a

---

[1] Ver a elaboração desta imagem por Henry Adams, *Mont-Saint-Michel and Chartres* (Boston, 1927), p. 382.

[2] Cf. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, pp. 132-9.

[3] Cf. Etienne Gilson, *The Philosophy of St. Thomas Aquinas*, trad. de Edward Bullough (Londres, 1937), cap. XVII, esp. p. 354; Thomas Gilby, *Poetic Experience* (Nova Iorque, 1934), pp. 23-4.

dominar a beleza do mundo» [1]. E um eco surgiu num moderno poeta irlandês:

> Um pavor invadiu o Império Romano:
> As rédeas da paz e guerra deixou cair da mão
> Quando essa terrível virgem e a sua estrela
> Levantaram a voz imersa em fabulosa escuridão [2].

Todavia, poder-nos-emos sentir desolados se procurarmos em S. Tomás de Aquino, ou noutros teólogos da alta Idade Média, qualquer nova e mais concreta teoria de beleza, ou das belas-artes em geral, ou ainda da poesia. Nas observações estéticas de S. Tomás — observações que se nos deparam sobretudo em três passos da *Summa Theologiae* [3] e no seu comentário sobre os *Nomes Divinos* de Dionísio — temos uma discussão de «beleza» precisamente como um «Nome Divino». «Beleza» pertence a forma e inteligência, e assim principalmente à vida contemplativa [4]. Se tentarmos encarar S. Tomás da maneira mais natural ou secular possível, olhando para aquilo que ele diz acerca dos objectos deste mundo que são o ponto de partida analógico para o nosso conhecimento da beleza divina, e para as suas afirmações sobre a experiência humana da percepção da beleza — deparar-se-nos-á uma espécie de codificação concentrada e lacónica, mesmo acidental, dos princípios que nos são familiares nos primeiros séculos do neoplatonismo. Coisas belas, escreve, são aquelas que, vistas, agradam — *quae visa placent* — e assim coloca-se em paralelo com Santo Agostinho ao conceder à sua definição mais simples de belo um tom subjectivo. Tal como com Santo Agostinho e Plotino, encontramo-nos mais uma vez na presença de uma suposição básica de radical harmonia entre o homem cognoscente e o universo externo que ele conhece — e algumas das suas partes provocam-lhe particular encanto. A beleza de um objecto belo consiste, não meramente num carácter fechado em si mesmo, mas numa correspondente relação externa de justeza com o sujeito cognoscente, uma relação de

---

[1] Eunapius, *Vita Maximi*, citado por E. R. Dodds, *Select Passages Illustrating Neoplatonism* (Londres, 1923) p. 8.

[2] W. B. Yeats, «Two Songs from a Play», *Collected Poems* (Nova Iorque, 1942), p. 246, com autorização de The Macmillan Company.

[3] *Summa Theologiae* I, 5, 4 ad 1 m *(quae visa placent)*; I, 39, 8 *(tria requiruntur)*; I-II, 27, 1, ad 3 m *(sensus maxime cognoscitivi)*. As obras de S. Tomás podem ser consultadas in *Sancti Thomae Aquinatis... Opera Omnia*, ed. Vernon J. Bourke, vols. I-XXV (Nova Iorque: Musurgia Publishers, 1948-50). Trata-se de uma reprodução fotográfica da edição de Parma, 1852-73.

[4] «*Et video in vita contemplativa, quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter inventur pulchritudo*». *Summa Theologiae* II-II, 180, 2, ad 3 m.

cognoscibilidade. Todo o conhecimento, e particularmente o conhecimento do belo e o prazer do belo, surgem por uma espécie de união entre sujeito e objecto [1].

Quanto a esse objecto, a contrapartida cognitiva do prazer estético, ele terá de possuir três qualidades *(tria requiruntur)*: integridade ou perfeição *(integritas sive perfectio)*, devida proporção ou harmonia *(debita proportio sive consonantia)* e brilho *(claritas)*. O termo «harmonia» poderá parecer suficientemente amplo, mas vale a pena observar que, neste passo, S. Tomás dá a impressão de pensar principalmente no género de «harmonia» que se obtém entre uma imagem e aquilo que ela reflecte. Este requisito de beleza, diz ele, encontra-se no Filho, porque ele é a «imagem expressa do Pai» *(inquantum est imago expressa Patris)* [2]. Sem dúvida que o critério estóico da cor brilhante ocorre a S. Tomás com uma recomendação especial, à luz da arte das catedrais que lhe era familiar, o mosaico bizantino, o vitral róseo da nave ou ábside [3], a pintura viva da escola de Giovanni Cimabue. «Objectos de cores brilhantes», observa ele, «são considerados como belos». Contudo, comentadores neo-escolásticos apressam-se a assegurar-nos, e plausìvelmente, que esta *claritas* realça apenas a perfeição no conceito estrutural. E mostram-nos, de um opúsculo escrito por S. Tomás ou pelo seu mestre

---

[1] «*Sensus delectantur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus... Et cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam*» (*Summa Theologiae* I, 5, 4, ad 1 m). Em relação à espécie subjectiva e emotiva de conhecimento designada pelos neotomistas por «conhecimento por meio de conaturalidade» ou «conhecimento por meio de conaturalidade afectiva», ver Thomas Gilby, *Poetic Experience* (Nova Iorque, 1934, p. 21; Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (Nova Iorque, 1953), pp. 117-25. Vid. de Bruyne I, 26 e III, 23 sobre harmonias musicais e visuais entre o homem e o universo em diferentes fases da estética medieval.

[2] *Summa Theologiae* I, 39, 8. Fazendo-se eco de Aristóteles e de outros antigos escritores, S. Tomás acrescenta que se diz que uma imagem é bela quando ela representa, de modo perfeito, mesmo um objecto feio *(Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem)*. Será talvez lícito continuar com a reflexão de que, se uma imagem está em proporção com um objecto (mesmo um objecto feio), a imagem, precisamente por esse facto, possuirá a sua própria proporção ou harmonia interna, correspondendo ao grau de harmonia que o objecto deve possuir a fim de ser um objecto. Vid. a interessante especulação de Dorothy Sayers sobre aspectos «Trinitários» da criação poética, *Unpopular Opinions* (Londres, 1946), p. 37, «Towards a Christian Aesthetic». John A. Duffy, *A Philosophy of Poetry Based on Thomistic Principles* (Washington, D. C., 1945), pp. 28-9, apresenta-nos certo número de passos sobre a beleza, nos quais S. Tomás de Aquino emprega termos como *consonantia, ordo, proportio* num sentido mais directamente interno para significar relação ou demarcação de partes *(situs partium)*.

[3] Cf. Robert Grinnell, «Iconography and Philosophy in the Crucifixion Window at Poitiers», *Art Bulletin*, XXVIII (Setembro, 1946), 171-96.

Alberto Magno, a frase *resplendentia formae* — «o resplendor da forma brilhando sobre as partes proporcionadas da matéria ou sobre diversas forças ou acções» [1]. Em S. Tomás de Aquino, como na maior parte dos escritores teológicos e estéticos do seu século, e notàvelmente os Franciscanos, encontramos a filosofia platónica e plotiniana da luz mais resplandecente que nunca. *Claritas*, *splendor*, *resplendentia*, *fulgor*, *lux*, *lumen* — são palavras que contìnuamente se nos deparam, quase com tanta frequência como termos referentes à própria *forma* ou à unidade e ser [2]. E não nos surpreendemos ao lermos neste contexto, como lemos antes em Platão, Plotino, e Santo Agostinho, que a vista e o ouvido são os sentidos que preeminentemente se abrem à beleza, porque eles são os sentidos preeminentemente intelectuais *(maxime cognoscitivi)* [3].

Supõe-se que a beleza é apreendida numa espécie de contemplação tranquila *(pulchrum... cuius ipsa apprehensio placet)* [4] e, nesse sentido, é diferente do bom *(bonum)* [5], que é o objecto do apetite. Esta concep-

---

[1] *Opusculum de Pulchro et Bono* I, 6, 2. Cf. Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, trad. J. F. Scanlan (Nova Iorque, 1943), pp. 25, 160; Leonard Callahan, *A Theory of Esthetic, According to the Principles of St. Thomas Aquinas* (Washington, D. C., 1927), pp. 31, 89, 126, citando *Opuscula Selecta S. Thomae Aquinatis* (Paris 1908) XXI, *De Pulchro et de Bono*: «*[Pulchrum] congregat omnia, et hoc habet ex parte formae cujus resplendentia facit pulchrum... Secundum autem quod forma resplendet super partes materiae, sic est pulchrum habens rationem congregandi... Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires, vel actiones*».

[2] Gilbert and Kuhn, p. 141. Para um relato extenso da filosofia neoplatónica e bíblica da luz no séc. XIII — uma estética da luz, mística, física e cosmológica — vid. de Bruyne III, 3-29. *L'Esthétique de la lumière*. Ver Robert Grosseteste, *On Light*, trad. Claré C. Kiedl (Milwaukee, 1942).

[3] «*Illi sensus praecipue respiciunt pulchrum qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes: dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos; non enim dicimus pulchros sapores aut odores*» (*Summa Theologiae* I-II, 27, 1, ad 3 m). A opinião de S. Tomás de Aquino, contudo, não parece, de modo nenhum, rígida. Outros passos (*Summa Theologiae* I, 91, 3, ad 3 m; *In Libris Aristotelis de Coelo et Mundo Expositio* II, 14) sugerem que ele considerava o prazer humano ao cheirar flores como ligado ao belo quando comparado ao prazer do animal ao cheirar o alimento. Ver John A. Duffy, *A Philosophy of Beauty*... p. 62.

[4] *Summa Theologiae* I-II, 27 1. ad 3 m. Cf. *In Librum Beati Dionysii de Divinis Nominibus Expositio* IV. v, 356: «*Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt: nam pulchrum addit supra bonum, ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi*» (ed. Fra Ceslai Pera, O. P., Turim e Roma, 1950, p. 115).

[5] Todavia, e mais uma vez, a distinção não é rígida. *Summa Theologiae* II-II, 145, 2, «*Utrum honestum sit idem quod decorum*», argumenta que o bem moral é beleza espiritual: «*Et ideo honestum est idem spirituali decori. Unde Augustinus dicit... "Honestum voco intelligibilem pulchritudinem, quam spiritualem nos proprie dicimus"*».

ção é muito mais bem conhecida dos modernos esteticistas sob o nome kantiano de «desinteresse». Poderão surgir aqui certas dificuldades, referentes ao facto de o próprio acto do conhecimento ser uma espécie de posse, de modo que «posse», no sentido de domínio ou propriedade, embora não tão necessária para o conhecimento estético como para outras modalidades de conhecimento, dificilmente constituirá o ponto crucial da questão. Conhecemos o quadro que vemos no museu (ou na nossa própria colecção), e conhecemos a maçã que comemos, e são estes dois géneros de conhecimento ou posse que têm de ser comparados: — a amórfica e até destrutivamente interna posse da maçã e a união visual, mais friamente distanciada, com o quadro. O prazer proporcionado por uma coisa a que chamamos bela, quer seja um objecto natural ou um produto de arte, daria a impressão de divergir dos outros prazeres por ser mais estável e cumulativo, mais firmemente captado pelo espírito e mais repleto de sugestões simbólicas. No caso das artes manifestamente simbólicas, e especialmente no da arte da palavra, é facil fazer uma distinção entre as artes retóricas, cujo fim é persuasório e dinâmico (para nos conduzir em direcção ao seu objecto), e as artes poéticas — hoje, às vezes, chamadas autotélicas — que parecem absorver o interesse dos seus objectos e conservá-lo em si mesmas por uma espécie de suspensão simbólica.

Uma das proezas técnicas mais notáveis da estética tomista consiste no facto de ela ser capaz de enfrentar, com certa firmeza, aquele paradoxo das duas pedras — beleza simples e beleza trabalhada de modo perfeito — que nos foi legado por Plotino. Isto é levado a cabo por intermédio de um dos conceitos centrais da metafísica, o da «analogia», precisamente o conceito pelo qual todo o mundo de realidade criada é mantido não só dependente como também separado de Deus. Quer nas regiões superiores, quer nas inferiores, a beleza é tudo. É transcendental, ultrapassando «todos os limites de espécie ou categoria». É sempre relativa à forma individual [1]. Está implicada diferentemente (isto é, anàlogamente) em cada objecto belo na vasta variedade de objectos a que damos aquele nome. Como afirma certo neotomista [2], com os olhos postos nas dificuldades lógicas e semânticas: empregamos um termo vulgar, literal, específico, como «homem», de uma maneira que não admite a ideia de mais ou menos, e de uma maneira que constitui um padrão e é unívoca. Jack não é menos homem que Jim, e cada um deles é um homem precisamente da mesma maneira e precisamente pela mesma razão. Mas é óbvio que o contrário é verdade com um termo como «beleza». A beleza

---

[1] «*Pulchritudo quodamodo dicitur per respectum ad aliquid. Alia enim est pulchritudo spiritus et alia corporis, atque alia hujus et illius corporis*» (*In Librum Beati Dionysii de Divinis Nominibus Expositio* IV, v, 339; *ed. cit.*, p. 113).

[2] Thomas Gilby, *Barbara Celarent* (Londres, 1949), pp. 78-9.

está, de facto, em toda a parte, e é mais ou menos. E em cada caso (e mais claramente em cada caso da arte expressiva), a beleza é de género diferente ou surge por uma razão diferente. Os pormenores têm sempre de ser levados em consideração de qualquer maneira especial. Como espirituosamente afirmou outro neotomista: «A falta da cabeça ou de um braço é um sério defeito numa mulher, mas tem muito menos importância numa estátua, seja qual for o desapontamento que M. Ravaisson possa ter experimentado ao verificar a sua incapacidade para *completar* a Vénus de Milo» [1].

Por tais motivos, a discussão do termo «beleza» em S. Tomás de Aquino não tem relação estreita com a discussão do termo «arte», por mais íntima ou inevitável que a associação dos dois termos possa ter vindo a parecer posteriormente e de modo nenhum dela depende. A arte, na Idade Média, é precisamente o processo correcto de fazer aquilo que, por acaso, qualquer pessoa esteja a fazer *(recta ratio factibilium)* — cada artefacto de acordo com o seu próprio plano dentro de uma hierarquia: uma catedral era mais valiosa que um curral de vacas, mas cada uma das coisas legítima (e bela) à sua maneira. Nesta hierarquia havia, de um ponto de vista moderno, algumas classificações curiosas: a pintura entrava na mesma classe que o fabrico de selas, por exemplo, visto as selas serem pintadas [2]. As artes servis ou mecânicas em geral (não só o fabrico de selas ou calçado, mas também a escultura, arquitectura e pintura) encontravam-se num plano inferior ao das sete artes liberais citadas no cânone do enciclopedista Marciano Capela: gramática, retórica, lógica, dialéctica, música, aritmética, geometria e astronomia. E estas, por sua vez, eram certamente inferiores às artes teológicas. A concepção medieval, vista do seu extremo inferior (a raiz de qualquer teoria funcional da arte) foi finalmente condensada no nosso século pelo escultor e teorizador neotomista Eric Gill, no título do seu livro *Beauty Looks After Herself.* «Fazer um cano de esgoto», diz ele noutra obra sua, «representa tanto um trabalho de artista como pintar ou escrever poemas» [3]. Pròpriamente falando, não existem belas-artes em tal sistema. O filósofo neotomista Jacques Maritain oferece-nos a sua própria versão das duas pedras de Plotino, quando escreve que aquilo a que agora chamamos belas-artes são processos legítimos de fazer certas coisas, os quais, de certo modo, se dirigem especialmente aos esplendores da beleza — uma

---

[1] Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, trad. J. F. Scanlan (Nova Iorque, 1943), p. 27. O gracejo não chega a ser destruído pela circunstância de que esta estátua não foi feita à Rodin, e seria de facto completada com a restauração dos braços. Vid. R. H. Wilenski, *The Meaning of Modern Sculpture* (Londres, c. 1933), p. 66.

[2] Gilbert and Kuhn, pp. 157-8.

[3] *Art* (Londres, 1935), p. 4.

espécie é, de uma maneira peculiar, voltada para o seu género transcendental [1].

E em tudo isto, que há quanto à poesia? O estudioso dos problemas literários terá, nesta altura, sentido a falta de qualquer referência manifesta à poesia, quer sob a rubrica tomista da beleza (o que, sobretudo, afecta os sentidos da vista e do ouvido), quer sob a da arte (uma disciplina de labor honesto). Dizem que a Idade Média, na esteira de antigos escritores como Quintiliano e Santo Agostinho, teria tendência a considerar a poesia como paralelo da lógica ou retórica (os Meistersinger alemães denominavam-se a si mesmos de retóricos, porque a poesia era uma «retórica secundária»). Ou então, por deferência para com a frase de Aristóteles, repetida por S. Tomás de Aquino, a de que não é possível pensar lògicamente sem a elaboração de imagens, a poesia poderia tornar-se numa propedêutica da lógica [2]. O estudioso que investigar a poesia no sistema de S. Tomás de Aquino, rebuscará os textos para afinal só encontrar a poesia tratada aqui e ali, quer como problema de semântica — uma espécie de sub-racional evasão metafórica (a distinguir da analogia teológica) [3] — quer como arte de raciocínio verbal, inferior até à sofística ou retórica, no ponto mais fundo de uma escala que coloca no cimo a demonstração metafísica aristotélica [4].

> O conhecimento poético diz respeito a assuntos que, devido a uma deficiência na sua verdade, não podem ser apreendidos pela razão; por conseguinte, a razão tem de ser iludida por meio de certas similitudes. A teologia, por outro lado, trata de assuntos que estão acima da razão. Assim, o modo simbólico é comum a ambos os tipos de discurso; nenhum dos tipos é adequado ao raciocínio lógico [5].

---

[1] *Art and Scholasticism* (Nova Iorque, 1943), pp. 33-4. Vid. a sua rectificação ulterior deste ponto de vista — a beleza um «fim para além do fim» da «poesia», um «correlativo transcendental» — in *Creative Intuition in Art and Poetry* (Nova Iorque, 1951), pp. 167-71.

[2] Gilbert and Kuhn, p. 157. Cf. Aristóteles, *De Anima* III, 7; S. Tomás de Aquino, *In Boethii de Trinitate* 6, 2, ad 5 m.

[3] Cf. Walter J. Ong, «Wit and Mystery: A Revaluation», *Speculum*, XXII (1947), 324.

[4] Cf. Walter J. Ong, «The Province of Rhetoric and Poetic», *Modern Schoolman*, XIX (1942), 25, citando S. Tomás, *In I. Analytica Posteriora*, lectio 1.

[5] «*Ad tertium dicendum, quod poetica scientia est de his quae propter defectum veritatis non possunt a ratione capi; unde oportet quod quasi quibusdam similitudinibus ratio seducatur: theologia autem est de his quae sunt supra rationem; et ideo modus symbolicus utrique communis est, cum neutra rationi proportionetur*». *Commentum in Primum Librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi, Prologus*, q. 1, a5, ad 3 m.

6

A linha do pensamento céptico e científico que se iniciou com Galileu e Descartes não mostrava muita simpatia pelo género de estética que temos estado a esboçar, pelo menos pelas suas bases ontológicas, platónicas ou tomistas. Todavia, logo nos fins do séc. XVII e especialmente na *Monadologia* e nos ensaios e cartas de Leibniz relacionadas com o mesmo assunto, verificou-se uma reacção idealista que não era desprovida de afinidades com o neoplatonismo e que, quando seguida através da estética alemã da segunda metade do séc. XVIII até ao florescimento da crítica alemã e inglesa [1], forneceria uma série de afirmações sobre a beleza mercê da unidade e ordem [2], com as quais se poderia, à vontade, continuar a nossa história. O género de unidade «orgânica» aclamada por Coleridge e pelos alemães, com as suas implicações fortemente panteístas acerca da estrutura orgânica do universo e a união, no conhecimento e ser, de sujeito e objecto, constituirá uma parte do nosso trabalho em capítulos posteriores (XVII e XVIII). Pelos fins do séc. XIX, várias formas de idealismo se encontravam à disposição dos literatos com tendência metafísica. Podiam recorrer a várias modalidades românticas e neoplatónicas ou, precisamente depois de 1900, ao expressionismo de Croce. Constituía, porém, um anacronismo nítido o facto de o romancista James Joyce, por volta daquela data, permitir que um conhecimento travado com a filosofia escolástica, e adquirido durante a sua época escolar com os Jesuítas em Clongowes e Dublin, determinasse o carácter da exposição, um tanto elaborada, do credo de um esteta que se nos depara perto do fim de *A Portrait of the Artist as a Young Man* [3]. Uma exposição deste escolasticismo retrospectivo e romantizado pode bem servir como conclusão do presente capítulo

---

Ver M.-D. Chenu, O. P., *Introdution à l'Étude de Saint Thomas d'Aquin* (Montreal, 1950), pp. 93, 144, para uma exposição sucinta da oposição entre o aristotélico e escolástico estilo latino científico de S. Tomás e os poéticos estilos platónico e augustiniano da ironia, metáfora e símbolo.

[1] Ver o resumo de James Benziger, «Organic Unity: Leibniz to Coleridge» PMLA, LXVI (Março, 1951), 24-48.

[2] Ver, por exemplo, três ensaios de Coleridge «On the Principles of Genial Criticism», *Biographia Literaria* (ed. J. Shawcross), II, esp. p. 239.

[3] «O saber... era apenas uma colectânea de reduzidas frases da Poética e da Psicologia de Aristóteles e uma *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad Mentem Divi Thomae*». A *Synopsis* não parece dever identificar-se com nenhum livro escolar utilizado de facto por Joyce. As citações de *A Portrait of the Artist*, que aparecem no nosso texto, são da Viking Compass Edition, Nova Iorque, 1956, com autorização de The Viking Press, Inc. [Existe uma tradução portuguesa desta última obra: «James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução e prefácio de Alfredo Margarido. Edição «Livros do Brasil», Lisboa, s. d. *(N. do T.)*]

e desta primeira parte da nossa história. Num estilo um tanto floreado, mesmo pomposo, embora suficientemente exacto, de metafísica de sala de aula, Stephen Dedalus expõe ao seu amigo Lynch uma série de teses tomistas livremente formuladas.

> Como vês, emprego a palavra *suspensão*. Quero dizer que a emoção trágica é estática. Ou antes, a emoção dramática é que o é. Os sentimentos despertados por uma arte imprópria são cinéticos, desejo ou aversão... As artes que os despertam, pornográficas ou didácticas, são por conseguinte artes impróprias. A emoção estética... é, consequentemente, estática. O espírito é como que detido e elevado acima do desejo ou aversão. — *Portrait*, p. 205.

> S. Tomás ... diz que o belo é a apreensão daquilo que agrada. — p. 207.

> ... todas as pessoas que admiram um objecto belo descobrem nele certas relações que satisfazem e coincidem com os próprios estádios de toda a apreensão estética. — p. 209.

> S. Tomás de Aquino diz: *Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*... Corresponderá isto às fases da apreensão? — p. 211.

> A síntese da percepção imediata é seguida pela análise da apreensão. Havendo primeiro sentido que se trata de *uma* coisa, verifica-se agora que é *alguma* coisa. O objecto da apreensão é complexo, múltiplo, divisível, separável, composto de partes, resultado dessas partes e da sua soma, é harmonioso. Isso é *consonantia*. — p. 212.

> ... faz-se a única síntese que é lògicamente e estèticamente admissível. Vê-se que é essa coisa que é, e não outra coisa. A claridade de que ele fala é a *quidditas* escolástica [1], a *quididade* de uma coisa... O momento em que aquela suprema qualidade de beleza, a clara radiosidade da imagem estética, é luminosamente apreendida pelo espírito arrebatado

---

[1] Conforme Stephen expõe a matéria, este brilho assemelha-se mais à escolástica *haecceitas* ou individualidade. *Quidditas* é, na realidade, o universal específico aristotélico, a essência da classe principal à qual pertence o indivíduo. Vid. S. Tomás de Aquino, *On Being and Essence*, ed. A. A. Maurer (Toronto, 1949).

> pelo seu carácter como todo e fascinado pela sua harmonia, esse momento é a estase luminosa e silente do prazer estético. — p. 213.

Poderíamos dizer que, ou temos S. Tomás como que realçado inversamente, ou estamos a ver os *tria* das qualidades objectivas requeridas de pernas para o ar no lago profundo da imaginação do poeta. É uma modificação idealista que faz ouvir a sua voz aguda de encontro ao século precedente. A outra forma de idealismo, a platónica ou puramente simbólica, pela qual a beleza é «uma luz vinda de qualquer outro mundo, a ideia da qual a matéria é apenas uma sombra», é explìcitamente rejeitada por Stephen (pp. 249-50). «Isso é conversa literária.» E para completar a descrição, vale a pena notar que, na primitiva e mais extensa versão de Joyce do *Retrato do Artista*, intitulada *Stephen Hero*, a ideia de «claritas» possui uma tonalidade um tanto diferente.

> *Claritas* é *quidditas*. Após a análise que descobre a segunda qualidade, o espírito faz a única síntese possível e descobre a terceira qualidade. É este o momento a que chamo epifania. Primeiramente, reconhecemos que o objecto é *uma* coisa integral, depois reconhecemos que é uma estrutura compósita organizada, uma *coisa* de facto; finalmente, quando a relação das partes é requintada, quando as partes se encontram ajustadas para o ponto especial, reconhecemos que é *essa* coisa que é. A sua alma, a sua quididade salta ao nosso encontro de entre as vestes da sua aparência. A alma do objecto mais comum, cuja estrutura se encontra assim ajustada, surge-nos cheia de brilho. O objecto atinge a sua epifania [1].

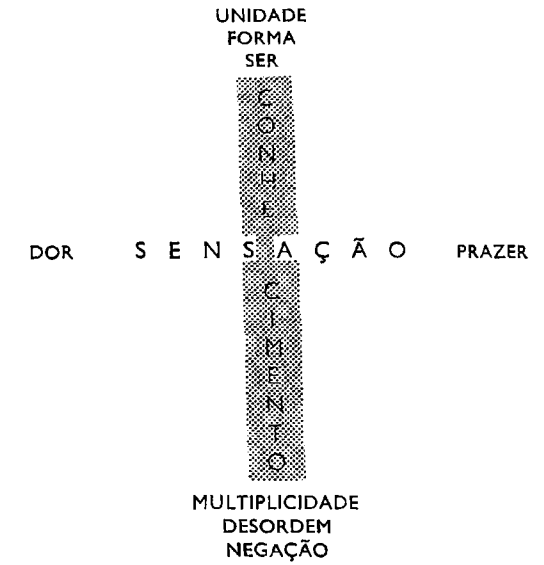
Há aqui mais elementos acerca de descoberta que acerca de uma fase de apreensão e sentimento. Mais sobre a alma do objecto, e menos sobre a imaginação do artista. Com a palavra de Joyce *epifania*, agora corrente, este passo pode dar-nos a impressão de ser mais do próprio Joyce e significativamente menos de Stephen Dedalus, esteta rebelde, escrevinhador de versos *fin de siècle*, «sacerdote da eterna imaginação».

Tomada como exposição dupla e como um realce, dramàticamente ambíguo, das relações entre objecto e resposta na fruição do belo, a estética de Stephen Dedalus pode ser concebida como condensando, e mantendo

---

[1] *Stephen Hero* (Nova Iorque, 1944), p. 213. Copyright 1944, 1955 de New Directions e reproduzido com autorização do editor, New Directions.

em suspenso, uma opção que tem perseguido não só a estética como também a epistemologia geral desde os primeiros tempos. As respostas que ouvimos até agora têm-se apoiado mais fortemente no objecto que na reacção ou sentimento. Mas temos ainda de ouvir o caso oposto. Antecipando alguns dos temas principais da história a tratar mais tarde, e indicando a sua relação com aquilo que já foi dito, poderíamos esboçar um diagrama, com dois eixos radicalmente opostos, da teoria estética :



As teorias clássicas da Antiguidade dispõem-se ao longo do eixo vertical, com Plotino como um dos representantes clássicos mais sistemáticos mas, ao mesmo tempo, o mais subjectivamente idealista. Até agora não se nos deparou nenhum exemplo de uma teoria no sentido do eixo horizontal, se bem que a proposição afectiva — *quod placet* — seja um tanto realçada em S. Tomás de Aquino. A época de uma teoria orientada no sentido do eixo horizontal não aparece antes dos séc. XVIII e XIX. No *Retrato do Artista*, Stephen está de sobreaviso contra uma forma de afectivismo, o exclusivamente sensório.

> O desejo e a aversão provocados por meios estéticos impróprios não constituem, na realidade, emoções estéticas, não só porque são cinéticos quanto ao carácter, mas também porque o seu carácter é apenas físico. A nossa carne retrai-se

> perante aquilo que teme, e responde ao estímulo daquilo que deseja por uma acção puramente reflexa do sistema nervoso. As nossas pálpebras fecham-se antes de nos apercebermos de que a mosca está prestes a entrar-nos nos olhos. — p. 241.

Algumas das mais requintadas teorias de valor estético surgidas desde o *Retrato do Artista* constituem tentativas para elevar o horizontalismo da teoria sensível e puramente emotiva e trazê-la a certo alinhamento com a cognitiva. Pode imaginar-se, temporàriamente, a estética moderna como operando ao longo de uma linha traçada em qualquer ângulo intermédio do nosso diagrama.

SUPLEMENTO

Erixímaco falou assim:... a medicina pode ser considerada de um modo geral como o conhecimento dos desejos e inclinações do corpo e do modo como os satisfazer ou não; e o médico melhor é aquele que é capaz de separar inclinações legítimas das ilegítimas ou de converter umas nas outras; e aquele que sabe extirpar o amor e implantá-lo, quando for necessário, e é capaz de reconciliar os elementos mais hostis na constituição do corpo e harmonizá-los é um óptimo médico. Mas os mais hostis são os que mais se opõem, tais como quente e frio, amargo e doce, húmido e seco, etc. E o meu antepassado Asclépio, que sabia como implantar a amizade e a harmonia nestes elementos, foi o criador da nossa arte, conforme nos dizem aqui os nossos amigos poetas, e acredito neles; e não só a medicina em todos os seus ramos, mas também as artes da ginástica e da economia se encontram sob o seu domínio. Quem quer que preste um mínimo de atenção ao assunto verificará que na música existe a mesma reconciliação de opostos; e suponho que deve ter sido este o significado de Heráclito, embora as suas palavras não sejam muito precisas; porque ele afirma que o Uno é unido pela desunião, tal como a harmonia do arco e da lira. Mas existe certo absurdo em dizer que harmonia é desarmonia ou que ela se compõe de elementos que se encontram ainda num estado de discórdia. O que ele provàvelmente queria dizer, porém, era que a harmonia se compõe de diferentes notas de maior ou menor altura, primitivamente inarmónicas entre si, mas reconciliadas depois pela arte da música; porque se as notas mais altas e as mais baixas continuassem inarmónicas, não poderia haver nenhuma harmonia, como é evidente. Porque harmonia é sinfonia, e sinfonia implica acordo; mas não pode existir um acordo de coisas que estão em desacordo, enquanto esse desacordo subsistir; não pode harmonizar-se aquilo que repele a harmonia. Do mesmo modo, o ritmo é composto de elementos breves e longos, que primeiro diferiam e agora estão em harmonia; harmonia que, como no primeiro exemplo a medicina, a música implanta em todos os outros casos, fazendo surgir o amor e a união entre eles; e assim, a música se liga aos princípios do amor na sua aplicação à harmonia e ritmo. Na natureza essencial da harmonia e do ritmo não há dificuldade em discernir o amor que ainda não se tornou duplo. Mas quando se trata do seu emprego na vida real, quer na com-

posição de canções, quer na execução ou representação de árias ou metros já compostos, o que diz respeito à educação, então é que começa a dificuldade, e torna-se necessário o bom artista.

— Platão, *Simpósio*, 186-7.

Surgirão o amor e a harmonia mercê da diversidade ou apesar da diversidade?

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO VIII

OUTROS TEMAS MEDIEVAIS

1 — Revisão da metafísica da beleza, harmonia, luz, número (o quadrívio), aplicações à literatura, discussões métricas, o latim e o vernáculo *(metrum, rhythmus,* rima*)*. 2 — O trívio, a retórica como técnica verbal, Marciano Capela, *dictamen*, Godofredo de Vinsauf, «cores», aplicação em Chaucer, importância das convenções para ele. 3 — Lógica *versus* gramática, Sérvio sobre Virgílio, identificando as figuras. 4 — Alegoria, o mundo como livro de Deus, S. Tomás de Aquino, simbolismo das coisas e palavras, a carta de Dante, os quatro níveis, Fulgêncio sobre Virgílio. 5 — *The Owl and the Nightingale;* Chaucer sobre «moralitee», S. Tomás de Aquino sobre literatura secular e as Escrituras, o *Convívio* de Dante; o grotesco medieval. 6 — Bocácio sobre teologia e poesia, platonismo nos Padres da Igreja, as *Confissões* de Santo Agostinho, a Idade Média dedicada à teologia e não à crítica literária.

1

No nosso último capítulo versámos alguns pontos de interesse na história de um tema que segue, sem grandes variações, ao longo de um vasto período da história literária europeia, aquele milénio que se estende desde o crepúsculo da antiguidade pagã no séc. v até ao Renascimento no séc. xv. Esse tema era a estética metafísica da beleza na unidade, ordem e ser. Teve, como sucintamente observámos, dois desenvolvimentos metafóricos: a estética da luminosidade platónica e bíblica (a beleza da claridade ou brilho encarada como analogia do conhecimento claro e do claramente conhecível) e a estética da harmonia numérica e musical (a beleza ordenada do som, relacionada com a beleza pitagórica e platónica do fundamento numèricamente ordenado do ser). Ambas estas extensões metafóricas poderiam ter sido ilustradas de modo muito mais completo, não só a partir dos metafísicos escolásticos, mas também de outros escritores mais directamente ligados às artes liberais — poetas, gramáticos e retóricos. A estética da harmonia numérica, deve obser-

var-se, encontra-se, de facto, implicada nos quatro ramos do Quadrívio ou currículo superior das escolas medievais: aritmética, geometria, música e astronomia (abrangendo a última, no seu campo de acção, a «música das esferas»). Esta estética, escreve um historiador recente [1], atingiu o seu apogeu num séc. XII muito imbuído de noções quantitativas. O século subsequente, com uma orientação mais metafísica e qualitativa, foi aquele no qual S. Tomás de Aquino formulou as observações acerca da integridade, harmonia e brilho, a que já aludimos, e no qual uma escola de escritores como Grosseteste, Boaventura e o desconhecido autor de *De Intelligentiis* apresentou uma descrição mais penetrantemente física e cosmológica da luz, como constituindo a forma fundamental e energia de todo o ser, a origem e forma de toda a beleza: — partindo do reino mineral, informe mas susceptível de polimento e brilho, e passando pela água, ar, fogo, Lua e pelos outros céus, até à esfera cristalina e o empíreo. «A luz é a mais bela, a mais encantadora, a melhor de todas as coisas materiais» [2]. A luz é «a beleza e perfeição de todas as coisas materiais» [3].

Uma história das teorias literárias deveria *tentar* discernir o funcionamento teórico destas místicas globais, como a da luz e do número durante a Idade Média, nas suas conexões mais específicas com a literatura. Este objectivo, contudo, não pode levar muito longe. Talvez não fosse muito provável que estas filosofias alimentassem qualquer código específico do literato (uma *Arte* horaciana) ou do filósofo da literatura (uma *Poética*). Aquilo que o historiador das ideias medievais pode, com alguma justiça, designar como uma «vida espiritual colectiva de proporções gigantescas» parece ter produzido, durante a Idade Média, juntamente com a tendência metafísica e cosmológica da filosofia luminista, uma tendência literária igualmente pronunciada. A tradição, contudo, não é pròpriamente uma tradição teorética. É uma tradição de conteúdo literário, e pode ser descrita, aproximadamente, em listas de substantivos, adjectivos e verbos referentes a luz, brilho e beleza radiante. O historiador literário dá-nos, por exemplo, o esplendor róseo no fim da *Commedia*, o reflexo do sol batendo nos elmos, armas, escudos e pendões em Roncevales:

E Durandal, cum ies et clere et blanche!
Cuntre soleil si reluis et reflambes! —

---

[1] De Bruyne III, 3-29, *L'Esthétique de la Lumière*.

[2] Bonaventure, *Commentaria in Librum Sapientiae* VII, 10 (*Opera Omnia*, 1882, VI, 153); De Bruyne III, 23.

[3] Grosseteste, *De Luce seu de Inchoatione Formarum* (Ludwig Baur, *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Munique, 1912, p. 56); De Bruyne III, 28.

ou a luz clara da Lua e das estrelas (*«Clere est la lune, les esteiles flambent»*) incidindo nos mesmos objectos. Mostra-nos, sem dúvida, nos seus romances, a pele branca da «Bele Erembors» ou da «Bele Yolanz», os cabelos de oiro, o brilho dos olhos, a cor rósea, as rosas e os lírios de todas as outras damas, mesmo de alguns dos cavaleiros [1]. Mas todos nós sabemos que acerca de coisas de cor negra também é possível escrever poesia, mesmo poesia medieval. Nada existe aqui concernente a um princípio formal geral de poesia. Talvez as características da arquitectura gótica, a que já aludimos no Cap. VII, o seu *verticalisme* juntamente com o seu *luminisme* [2], as majestosas janelas e vitrais, se aproximem mais do ponto em que é possível mostrar uma relação formal entre a estética medieval da luz e o funcionamento de uma arte real.

A estética da proporção e do número, como talvez já tenhamos sugerido, ligava-se mais pròpriamente a problemas técnicos da arte musical ou até partia deles. Todavia, mesmo estas questões técnicas poucas ideias relativamente nos poderão dar acerca de uma poética. Santo Agostinho, como vimos, derivou a sua metafísica da beleza do número e da ordem de uma única linha de um hino de Santo Ambrósio, ou da contemplação de entidades geométricas como o triângulo, quadrado e círculo. Na sua *De Musica* depara-se-nos uma teologia de ordem harmoniosa ligada a uma prosódia técnica expressa em princípios quantitativos clássicos. Boécio, o senador romano dos princípios do séc. VI, cuja obra *De Consolatione Philosophiae*, melancòlicamente antiestética, se tornou clássica na Idade Média e no Renascimento, foi também um teórico da harmonia numérica que escreveu uma *De Musica* e uma *De Arithmetica*. Lemos nestas mais uma vez que unidade, número e proporção são os princípios divinos de todo o ser, e que a música é a sua expressão universal, simultâneamente nos sentidos mais cósmicos e mais humanamente técnicos. A música realizada por instrumentos humanos é uma imitação da música do mundo, da harmonia dos quatro elementos. «Como poderia o rápido movimento daquela maquinaria celeste operar-se em silêncio? Pode o som não atingir os nossos ouvidos — e isto acontece por um certo número de razões — mas a extrema velocidade com que aqueles corpos imensos giram no espaço não pode deixar de produzir algum som [3].

---

[1] De Bruyne III, 11-16, citando em parte Emile Legouis, *Défense de la poésie française, à l'usage des lecteurs anglais* (Londres, 1912.)

[2] De Bruyne III, 10.

[3] *De Musica* I, 11. «*Qui enim fieri potest ut tam velox coeli machina tacito silentique cursu moveatur? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum, nullos omnino sonos ciere*». *De Musica* de Boécio pode ser consultado em J. C. Migne, *Patrologia Latina*, LXIII (Paris, 1847). Cf. De Bruyne I, 12-13.

Mais tarde, especulações de ordem métrica, tais como se encontram nas cartas do bispo Sidónio Apolinário ou na *Ars Metrica* do Venerável Bede [1], são concebidas em termos que foram largamente provocados por uma das grandes modificações técnicas implicadas no aparecimento da literatura vernácula derivada do latim: a mudança do verso quantitativo, não-acentuado *(metrum)*, para o verso acentuado *(rhythmus)*, a nova forma dos hinos latinos e as suas paródias posteriores em canções goliardescas e da poesia vernácula, quer sagrada quer profana. A transição da teoria latina quantitativa para os novos ritmos indutivamente descobertos — o novo ritmo fundado no acento e a nova *mágica* da rima (curioso desvio da *lógica* da prosa do homoioteleuton) — representava, sem dúvida, um repto de considerável gravidade aos literatos de tendências teorizantes daqueles séculos. Para nós hoje, contemplando retrospectivamente toda a diversificação vernácula e romântica (quer medieval quer moderna), é relativamente fácil ver que as regras fonéticas em poesia brotam, em cada época, da natureza concreta de uma língua falada. Pouco nos perturba o facto de termos de aceitar materiais fonéticos um tanto diferentes na nossa escansão aproximada do hexâmetro virgiliano, da «rima real» [2] chauceriana, do alexandrino de Racine. O problema é daqueles que podemos considerar incluídos num conflito mais geral entre teorias neoclássicas de *decorum* e românticos desvios experimentais: aquele conflito geral com o qual o séc. XVI tanto viria a ocupar-se.

2

A teoria e a crítica medieval literária, nos pontos em que nos aparecem como tais, ligam-se menos frequentemente à parte mais elevada do currículo escolar (o quadrívio e as suas implicações matemáticas) que à inferior, a gramática, dialéctica e retórica [3]. Muito òbviamente, e talvez pouco profundamente, a crítica surge, na parte final da Antiguidade e na Idade Média, como Retórica. A retórica, como vimos, ocupava-se desde o início, na teoria de Isócrates ou Aristóteles, não só com o verso como com a prosa e nunca se afastou muito dos objectivos de uma poética técnica. Se considerarmos estilo — dicção, figuras de sintaxe e ordem das palavras,

[1] Saintsbury I, 384; Atkins, *English Criticism* I, 45-6.

[2] A «rima real» é constituída pela estrofe de sete versos decassilábicos com o seguinte esquema rimático: ababbcc. Surge pela primeira vez, na Literatura Inglesa, com a obra de Godofredo Chaucer (1340?-1400) *The Compleynte unto Pite.* (*N. do T.*)

[3] Paul Abelson, *The Seven Liberal Arts, A Study in Mediaeval Culture* (Nova Iorque, 1906).

metáfora e «ornatos» de todas as espécies — numa relação de meio e fim com os objectivos práticos, exortatórios, dos discursos forenses ou parlamentares, teremos então «retórica» no duplo sentido: artifício verbal para a obtenção de resultados políticos ou jurídicos. Mas se considerarmos os mesmos pormenores numa relação parte-todo com as características mais dramáticas e cognitivas de uma composição verbal — amor, honra, guerra e a expressão do sentimento humano acerca destas coisas — então teremos, num estado rude ou requintado, aquilo que é implicitamente poético, ou seja, um estudo do significado das palavras nos seus vários níveis de acção recíproca. A diferença entre a Idade Média e a Antiguidade Clássica, em relação a esta retórica poética, consistia principalmente numa diminuição de qualquer tendência clássica que tivesse existido para filosofar ou compreender o repertório de figuras, e numa correspondente intensificação da tendência formalizante, estereotipante e prescritiva: um adensamento da atmosfera de artificialismo, eufuísmo, estilo florido, incenso, ornatos. Os modelos eram, na sua maior parte, helenísticos (como o tratado pseudo-ciceroniano *Ad Herennium*) ou da Segunda Sofística (derivações latinas do Hermógenes do séc. II). O papel da retórica como ornamento agradável pode bem ilustrar-se com um tratado célebre, embora talvez, aos nossos olhos, fantàsticamente alegórico e pretensioso, sobre as sete artes liberais (o trívio e o quadrívio), que se nos depara no final da Antiguidade. O *De Nuptiis Mercuriae et Philologiae* do africano Marciano Capela (séc. V) celebra o matrimónio do espírito com o saber, isto é, da faculdade inventiva ou imaginativa com a faculdade de aprender e compreender. Independentemente do seu mérito real, o título é um epítome e promessa de tudo aquilo que um erudito literário presumìvelmente poderia desejar. As sete artes surgem-nos como musas, recomendadas por Mercúrio à Filologia, sua noiva. O livro sobre retórica abre com um toque de trombetas *(Interea sonuere tubae...)* e a Retórica surge então:

> Uma mulher de aspecto majestoso, com uma confiança fora do vulgar, radiosamente bela, de elmo e coroa, armada para a defesa e para o ataque, de armas cintilantes, com as quais poderia aniquilar os seus inimigos qual trovão coruscante. Cingida a si, passando-lhe debaixo dos braços e sobre os ombros à maneira romana, trazia um vestido bordado com todas as *figuras* possíveis de variado matiz, enquanto o peito estava repleto de gemas da mais requintada cor. Ao caminhar, as armas entrechocavam-se, com ruídos e pequenas explosões semelhantes ao choque de nuvens, de modo que a julgaríamos capaz de manejar os

> raios de Júpiter. Porque ela, semelhantemente a uma poderosa rainha de todas as coisas, é capaz de os lançar na direcção que quiser, e de os recolher sempre que quiser, e de levar os homens às lágrimas ou incitá-los à cólera, e de arrebatar o espírito de grandes multidões de civis e de exércitos em luta. Foi ela que dominou o senado, as tribunas, os tribunais em Roma [1].

Em suma, a retórica é um meio poderoso de incitamento e sujeição; actua com uma armadura de artifícios cintilantes. Os mil anos da Europa Medieval são, como observa Saintsbury, um período da história humana que dificilmente tem paralelo na sua continuidade cultural, e particularmente no respeitante à tradição retórico-poética. O cortejo enciclopédico de Marciano é uma alegoria bem apropriada a todo o período. Na época carolíngia, a retórica surge-nos particularmente ao serviço da diplomacia floreada da epistolografia cortês *(dictamen)* [2] — outra aplicação da forma duplamente «retórica» do artifício verbal de persuasão. Durante a parte final do séc. XII e princípios do séc. XIII, a aplicação poética, que se tinha mantido sempre pronta (e que nos fins da Idade Média havia de elegantemente florescer na escola dos poetas franceses denominada os «*Grands Rhétoriqueurs*»), manifestou-se numa «nova poética» entre os eruditos franceses e ingleses — na *Ars Versificatoria* de Mateus de Vendôme, por exemplo, ou na *Poetria Nova* e *De Coloribus Rhetoricis* do inglês normando Godofredo de Vinsauf. O principal modelo destes tratados era o pseudo-ciceroniano *Ad Herennium*.

A lista dos ornatos na *Poetria* de Vinsauf inclui nada menos que sessenta e três, divididos em ornatos difíceis ou tropos e ornatos fáceis ou «cores». Cores (ou figuras) são, por sua vez, divididas em figuras de discurso *(figurae verborum)* e figuras de pensamento *(figurae sententiarum)*. As características do sistema são a definição formal das figuras, a prescrição dos textos em que cada uma delas é apropriada, e a ilustração prática. Por exemplo, «apóstrofe» é o voltar-se ou dirigir-se a qualquer coisa ou pessoa ausente ou qualquer abstracção personificada. É boa para amplificar um tema. O rei Ricardo Coração de Leão foi mortalmente ferido numa sexta-feira. Para exprimir a nossa dor, dirigimo-nos recriminadoramente a esse mesmo dia da semana, ao soldado culpado do golpe que feriu o rei, etc.

---

[1] Tradução de Saintsbury I, 351-2. Cf. *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, V, 426 ff (Adolfus Dick, ed. *Martianus Capella*, Leipzig, 1925, pp. 211-12).

[2] John C. Mendenhall, *Aureate Terms* (Lancaster, 1919), p. 21.

Com palavras dolorosas exprimi a vossa dor.
...
Ó sexta-feira, dia cheio de lágrimas, dia amargo!
Dia não, mas sim noite, e Vénus transformada em veneno.
Foste tu que causaste o ferimento... [1]

Dentro de uma figura, outras podem evidentemente estar contidas. Um manuscrito do séc. XIII, da *Poetria Nova*, glosa o passo citado da seguinte maneira:

> Note-se que na expressão *Venus... venenum* surge-nos a cor verbal conhecida como agnominação, que pode ser definida como um eco de uma palavra expresso por outra que apenas difere numa única letra ou em certas sílabas e letras. Veja-se o capítulo sobre cores verbais [2].

Na complicada e por vezes perversa história da consciência literária talvez nunca coisa alguma chegue de facto a perder-se: nem uma vaidade sequer é inútil, nem nenhuma aridez ou pompa surge que não possa ser lavrada e cultivada para de novo brotar e florescer, à sua maneira, noutra estação. Os sistemas de estereotipagem técnica, as «convenções» de figuras retóricas e géneros literários, como as do amor e da guerra, que caracterizam a Idade Média, podem surgir como simples e insípidas convenções na obra de um poeta, mas na de outro podem constituir um complicado repertório de pontos cheios de espírito e sentimento. O poeta medieval não falava um dialecto mais restrito ou árido que

---

[1] *Temporibus luctus his verbis exprime luctum:*
...
O Veneris lacrimosa dies! O sidus amarum!
Illa dies tua nox fuit et Venus illa venenum.
Illa dedit vulnus... — II. 368 ff.

Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècle* (Paris, 1924), p. 208.

[2] Karl Young, «Chaucer and Geoffrey of Vinsauf», *Modern Philology*, XLI (Fevereiro 1944), 175: «*Nota quod dicendo illa Venus fuit venenum utitur colore verborum qui dicitur anominacio, et provenit quando de nomine ad idem nomen acceditur commutacione vel addicione unius litere vel silabarum aut literarum, ut patebit in capitulo de coloribus verborum*».

Atkins, *English Criticism*, I, apresenta um sumário muito útil dos ornatos de Vinsauf (pp. 201-3) e tenta esclarecer os termos *tropo*, *cor* e *figura* (pp. 108-9). Fica-se com a impressão de certo número de duplicações, e as linhas traçadas entre as principais classes parecem, aos olhos do leitor moderno, extremamente frágeis.

o de uma época já livre e naturalista (a linguagem de um Sandburg [1] cantando o nevoeiro de Chicago ou pedaços do ocidente calcinado pelo sol), mas, pelo contrário, a linguagem de um passado vivo, altamente civilizado e sofisticado. Chaucer, o poeta medieval mais conhecido dos modernos leitores ingleses, ocorrer-nos-á fàcilmente ao espírito nas suas diversas adaptações dramáticas: os seus irónicos retratos de pessoas de alta condição no prólogo dos *Contos de Cantuária*, as ressonâncias da liturgia no Conto da Prioresa e da satírica misogenia francesa e patrística no prólogo da Dama de Bath, do amor cortês, do romance, das lendas asturianas, do vulgar «fabliau» [2], de inúmeras outras concepções literárias em tudo o que ele escreveu. As regras das receitas retóricas também lhe proporcionaram muitos pormenores excêntricos sendo, de facto, um dos exemplos hoje mais fàcilmente reconhecíveis uma referência à *Nova Poesia* de Vinsauf. Uma raposa arrebata um galo numa sexta-feira [3]. E haveria aqui uma oportunidade para ilustrar o funcionamento daquelas regras:

> Ó Vénus, que és deusa dos prazeres,
> Já que o teu servo, o galo cantador,
> A ti se dedicou com todo o ardor,
> Mais pra deleite seu que para procriar,
> Como permites que em teu dia vá acabar?
> Ó mestre Godofredo [4], sempre amado,
> Que quando o Rei Ricardo foi assassinado
> O choraste com dor e sentimento,
> Ah! por que não tenho eu o teu talento,
> Pra lamentar, como tu, a Sexta-feira?

Isto constitui parte da história da retórica aplicada [5]. Não se trata de exame, directo ou sóbrio, das exigências retóricas clássico-medievais.

[1] Carl Sandburg, poeta norte-americano, nascido em 1878 em Galesbury, Illinois. O seu volume de versos *Chicago Poems* (1916) conquistou-lhe justa nomeada. *(N. do T.)*

[2] Conto de carácter jocoso, satírico, muitas vezes picante e grosseiramente realista, da literatura medieval francesa, geralmente em verso rimado de oito sílabas. O «fabliau» mais antigo que se conhece é *Richeu*, ao qual se atribui a data aproximada de 1150; mas a existência dos *fabliaux*, que viriam a desaparecer no séc. XIV, parece remontar ao séc. VIII. *(N. do T.)*

[3] Cena passada em «The Nonne Preestes Tale» dos *Contos de Cantuária* do poeta inglês Godofredo Chaucer. *(N. do T.)*

[4] Referência a Godofredo de Vinsauf, já citado nesta obra, que num passo da sua *Nova Poesia*, lamenta a morte de Ricardo Coração de Leão e a sexta-feira em que ele morreu, com todos os artifícios da retórica medieval. *(N. do T.)*

[5] Ver J. M. Manly, «Chaucer and the Rhetoricians», *Proceedings of the British Academy*, XII (1926), 95-113. «Mas o facto de parte da obra de Chaucer, precisamente a mais livre e mais encantadora, conter o dobro da retórica de algumas das

Nas suas implicações, todavia, pode talvez ler-se como substituto de uma modalidade de teoria retórica que, naquela época, não parece ter sido escrita.

3

A relação das outras duas partes do trívio medieval, gramática e dialéctica, com a crítica literária foi, durante sucessivas épocas, muito menos manifesta, e esteve sem dúvida ainda mais encoberta na Idade Média. A segunda parte do trívio, a dialéctica (ou lógica), a metodologia da metafísica e ciência, pode conceber-se como uma antipoética oculta, herdeira da tendência dialéctica que já notámos até na «questão» pré-platónica «entre os filósofos e os poetas», e à qual voltaremos no capítulo sobre os problemas retóricos do séc. XVI (Cap. X). Justamente por isso, a «gramática» medieval, que autoridades como os últimos tratados clássicos de Donato e Prisciano e o livro sobre gramática no *Matrimónio* de Marciano nos transmitiram, continua, certamente, embora a nível largamente aceite sem prévia verificação e sob emaranhadas questões técnicas, o método de interpretação poética e polissémica que notámos nos filósofos estóicos e gramáticos helenísticos. Os últimos gramáticos clássicos e medievais encontram-se do lado dos poetas, mas de uma maneira que eles mesmos mal entendem e que nunca se preocupam com discutir ou comentar. A realização prática, sob o aspecto òbviamente literário, recebe muita coisa da retórica, com a diferença de que, em vez de prescreverem figuras antes dos casos a que dizem respeito, os gramáticos, na sua função de expositores práticos, dissecam as partes de um texto existente e, com um ar de quem justifica alguma coisa, etiquetam estas partes com os nomes do repertório retórico-poético. Assim, no maior comentário latino sobre Virgílio, o do editor do *variorum* do séc. V, Sérvio, lemos que, quando Virgílio diz *Arma virumque, arma* com o significado de «guerra» é um tropo chamado «metonímia», e a ordem das duas palavras constitui uma inversão, a que se dá o nome de «hipérbato». Quando Virgílio vai buscar uma frase a Énio e a altera, Sérvio chama a atenção para a figura e observa que se trata de uma «acirologia». E quando Virgílio descreve o porto líbio onde os navios de Eneias se refugiaram *(Est in secessu longo lucus...)*, a figura não é uma «topografia» (que é *rei verae descriptio)* mas uma «topotesia» *(fictus secundum poeticam licentiam locus)* [1].

---

suas composições menos inspiradas é um enigma que requer investigação» (p. 108). «... pouco a pouco ele veio a fazer apenas um uso dramático destes elementos retóricos» (p. 110).

[1] Saintsbury I, 334-9. Vid. p. 340, a propósito de Sérvio sobre os três estilos.

4

Onde a gramática se aproximou mais de uma adequada fundamentação lógica da crítica literária não foi, contudo, em pontos de classificação técnica, mas numa concepção um tanto diversa, embora herdada da Antiguidade: a de que o significado alegórico e etimológico estava naturalmente presente nos textos poéticos e merecia explicação. Aqui a gramática encontrava-se aliada, como método, a um ponto de vista já notado em filósofos antigos, nos Padres da Igreja como exegetas das Escrituras e nos teólogos medievais: o de que o mundo criado, na sua radiante ordem e hierarquia, é o livro simbólico de Deus. O mundo é o invólucro ou capa *(cortex)* de um significado interno *(nucleus)*, o manto lançado sobre um significado oculto, a porta de entrada para tal significado, o símbolo inferior de um significado superior [1]. Ou, como disse o franciscano S. Boaventura numa união da teoria simbolista com a estética do luminoso:

> É evidente que todo o mundo é como que um espelho cheio de luz, luz reflectida da sabedoria divina; é como um grande carvão irradiando luz [2].

Se tudo isto era verdade, se o mundo era o livro de Deus, os objectos que compunham o mundo eram uma espécie de dicionário dos significados de Deus, e quando o próprio Deus escreveu um livro com palavras (a Bíblia), Ele serviu-se não só duma linguagem de palavras mas a linguagem directamente simbólica dos objectos que Ele mencionou. Assim S. Tomás de Aquino, próximo do fim da sua *Summa Theologiae:*

> O autor da Escritura Sagrada é Deus, em Cujo poder está o significar o seu sentido, não apenas por palavras (como o homem também faz), mas também por intermédio das próprias coisas. Assim, enquanto que em todas as outras ciências as coisas são significadas por palavras, esta ciência possui a propriedade de as coisas significadas pelas palavras terem elas mesmas também uma significação. Por isso, a primeira significação pela qual as palavras significam coisas pertence ao primeiro sentido, o histórico ou literal. A signi-

---

[1] Gilbert and Kuhn, p. 147-50; D. W. Robertson, Jr., «Historical Criticism», *English Institute Essays* 1950 (Nova Iorque, 1951), p. 10-13; E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de W. R. Trask (Nova Iorque, 1953), p. 319 ff.

[2] «*Et sic patet quod totus mundus est sicut unum speculum plenum luminibus praestantibus divinam sapientam, et sicut carbo effundens lucem*». Ettienne Gilson, *The Philosophy of St. Bonaventure* (Nova Iorque, 1938), pp. 229-30.

> ficação pela qual as coisas significadas pelas palavras possuem elas mesmas também uma significação é designada como o sentido espiritual, o qual se baseia no literal e o pressupõe [1].

Há aqui um problema sério, em S. Tomás e também noutros escolásticos, a propósito de um simbolismo natural e próprio revelatório de objectos (água, o Sol, Jerusalém), distinto do mero simbolismo de palavras e do seu metafórico manuseamento, dizendo esta última parte particularmente respeito à poesia. Pode, todavia, afirmar-se que o reconhecimento do simbolismo em geral era uma tendência do pensamento medieval (gramático, estético e teológico), o qual, sem grande alarde, encerrava profundas, se bem que ambíguas, implicações para a teoria da poesia. O aparecimento clássico da doutrina simbolista nos escritos medievais relativamente a coisas literárias encontra-se na epístola de Dante a Can Grande della Scala (anteposta ao *Paraíso*) [2], na qual ele procura explicitamente expor os níveis de significado na sua própria *Comédia*. Seguindo a orientação dos exegetas da Escritura, descobre nas próprias obras, ou põe nelas, não só um significado literal, a história da viagem com Virgílio através do inferno e purgatório e a sua ascensão com Beatriz através das esferas celestiais, mas três níveis mais elevados de significado: o alegórico (ou significados materialmente simbólicos), o anagógico (ou para além da matéria) e o tropológico (ou pessoal e moral). Poderíamos dizer que este é o método das Escrituras aplicado à explicação ou justificação da poesia religiosa escrita por inspiração natural. Com maior dificuldade, poder-se-ia fazer a mesma coisa para a poesia secular e até pagã. Do mesmo modo como na época platónica, e ainda antes, os defensores de Homero haviam invocado o processo alegórico (muitas vezes de uma maneira extravagante e pedante, mas bàsicamente correcta), também os últimos defensores clássicos e medievais das fábulas pagãs, e especialmente da *Eneida* de Virgílio, confiaram largamente naquele processo, com o auxílio, sempre que possível, do processo subsidiário da etimologia. Assim, a *Expositio Virgiliana*, escrita provàvelmente no séc. VI pelo gramático africano Fulgêncio, apresenta-nos Virgílio nas suas

---

[1] *Summa Theologiae*, I, q. 1, art. 10, ad 3 m., trad. de Anton Pegis, em *The Basic Writings of St. Thomas Aquinas* (Nova Iorque, 1945), I, 16, com autorização de Randon House, Inc. O artigo enumera a seguir as três espécies de sentido espiritual, o alegórico, o moral e o anagógico.

[2] A autoria da epístola a Can Grande tem sido posta em dúvida por modernos eruditos, segundo parece com razões plausíveis (ver Helmut Hatzfeld, «Modern Literary Scholarship as Reflected in Dante Criticism», *Comparative Literature*, III (Fall, 1951), 296, citando Luigi Pietrobono, «*L'Epistola a Can Grande*», *Giornale Dantesco*, XL (1937), 1-51. Para o nosso objectivo, não importa muito que a epístola tenha sido ou não escrita por Dante.

Éclogas como profeta, sacerdote, músico, fisiólogo e botânico, nas suas *Geórgicas* como astrólogo, arúspice, fisionomista e médico, e na sua *Eneida* como uma espécie de filósofo universal. A *Eneida* é uma alegoria do curso da vida humana: as viagens dos três primeiros livros são contos que divertem as crianças; a história de amor do quarto e os exercícios atléticos do quinto tipificam fases da juventude; a descida ao Hades do sexto é um estudo profundo de toda a natureza das coisas; o resto representa a luta da vida activa. Do mesmo modo, palavras e sílabas são compelidas a produzir os seus significados alegórica e etimològicamente. *Achates* é «Graece quasi *aconetos* id est tristitiae consuetudo». Numa *Mythologiae* atribuída ao mesmo autor, *Teiresias* é derivada do grego *theros* e *aeon*, significando verão eterno», e *Ulixes* é «quasi-*olon xenos* id est omnium peregrinus» [1].

5

Num poema em vernáculo do séc. XIII, que tem sido considerado como a mais antiga crítica literária em inglês, o *conflictus* alegórico intitulado *The Owl and the Nightingale* [2], pode sem dúvida ouvir-se (pelo menos se houver interesse nisso) o problema dos objectivos didácticos na poesia (as ocultas lições morais e religiosas encerradas no seu simbólico invólucro), quando a coruja demonstra os méritos da sua austera canção; ao mesmo tempo o argumento hedonístico a favor da nova modalidade de lírica amorosa trovadoresca parece tornar-se audível na contestação do rouxinol [3]. Por volta dos fins do século seguinte, Chaucer, na mesma variada imitação burlesca de coisas medievais estereotipadas (o conto do galo e da raposa) no qual se serve da retórica de Vinsauf, como já vimos, astutamente explora ambições didácticas quando leva o padre a concluir com o excelente conselho:

> E agora, meus amigos, prestai atenção:
> Olhai como a Fortuna vira tão depressa,
> E logo do inimigo orgulho e esperança cessa!
> ...
> ...

---

[1] Saintsbury I, 392-5; Smith and Parks, 130-2. Cf. *Fabii Planciadis Fulgentii V. C. Opera*, ed. Rudolfus Helm (Leipsic, 1898), pp. 44, 48, 83-4, 92.

[2] Poema inglês dos princípios do séc. XIII, da autoria de John of Guildford ou possivelmente de Nicholas of Guildford. É um debate entre uma coruja e um rouxinol, provàvelmente repleto de implicações simbólicas. *(N. do T.)*

[3] Esta interpretação, de qualquer modo, é plausìvelmente defendida por Atkins. Vid. *English Criticism* I, 143-5, e a edição de Atkins do poema, 1922.

Olhai, tão negligentes, sem nenhum cuidado,
Aceitam a lisonja sem notar o dolo.
E aqueles que disserem que este conto é tolo,
De um galo e uma raposa fábula banal,
Que lhes aproveite, bons amigos, a moral!
Porque S. Paulo diz: tudo o que está escrito
Pra nossa ilustração e ensino é que foi dito.
Portanto, colhei o grão e deixai ficar a palha.

Nas escolas medievais fazia-se uma distinção enfática entre literatura secular e as Escrituras. Os estudiosos modernos da teoria poética medieval talvez não tenham tomado suficientemente a sério um passo como aquele que se encontra nas *Quaestiones Quodlibetales*, no qual S. Tomás de Aquino escreve, com efeito, que é um erro procurar na poesia secular quaisquer significados alegóricos, tropológicos ou anagógicos. A única espécie de significado que pode encontrar-se na poesia secular é o significado literal. *In nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus; sed solum in ista Scriptura cujus Spiritus sanctus est auctor, homo vero instrumentum* [1]. Isto pode parecer desagradável. Pode, a princípio, dar a impressão de uma visão limitadoramente simples de toda a natureza da poesia. Pode, na realidade, estar em oposição às aspirações de determinada corrente moderna de nova leitura histórica dos poemas medievais [2]. Por outro lado, é lícito argumentar-se que a frase de S. Tomás se ajusta muito bem, ou pelo menos é adaptável, às necessidades de um historicismo estritamente crítico. Convém esclarecer que, neste passo, com o termo *literal* o filósofo medievo não pretendia excluir da poesia secular a série de significados naturais metafóricos e analógicos que nela òbviamente se encontram (os pontos em que S. Tomás fala de metáfora em poesia e a compara à metáfora na Escritura têm sido frequentemente citados por estudiosos recentes). *Literal*, neste passo da filosofia escolástica, parece estar estritamente oposto aos outros três níveis, o alegórico, o tropológico e o anagógico. A poesia humana poderia muito bem *reportar-se* a estes três níveis de significado ou apontá-los, e de certo modo implicá-los. Dante e muitos outros poetas medievais mostrariam

---

[1] *Quaestiones Quodlibetales* VII, q. 6, a. 16; Cf. a resposta à segunda objecção a este artigo.

[2] Vid., por exemplo, H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Medieval Thought* (New Haven, 1929), p. 20 («Cada símbolo deveria ser compreendido exactamente ao mesmo tempo em todas estas significações»), e p. 459, o poema como «código criptográfico»; D. W. Robertson, Jr. e Bernard F. Huppé, *Piers Plowman and Scriptural Tradition* (Princeton, 1951), v. g. pp. 5-6, 240.

que isto poderia ser feito, e fàcilmente teorizariam sobre quaisquer dificuldades. Mas o poeta humano, não se encontrando a um nível divino, dificilmente poderia falar desse nível com uma autêntica mensagem acerca do significado divino.

Se considerarmos o passo da *Epístola a Can Grande* de Dante sobre os quatro significados ao mesmo tempo que outro anterior do seu *Convívio* (ou *Banquete*) sobre variedades de significado e de alegoria, notaremos que ele pretendia distinguir aquilo que havia tentado no *Convívio*, mera «alegoria de poetas», abstractiva, didáctica e platònicamente ténue, daquilo que tentara na *Comédia*, uma «alegoria de teólogos» ou, pelo menos, qualquer coisa semelhante, uma variedade de alegorização, històricamente dramática e mais concreta, a qual, pelo emprego de figuras históricas individualmente designadas (Beatriz em vez de Senhora Filosofia), transformou os métodos das Escrituras numa modalidade especial de poesia secular. Sem esquecer a objecção de S. Tomás, e sem deixar de considerar o facto de que o poema de Dante não é, afinal, história mas ficção (uma *bella menzogna*), poderemos contudo admitir que esta teorização corresponde mais ou menos a certa contribuição que os poetas medievais, e especialmente Dante, deram à técnica de uma narrativa realista. No caso das Escrituras conhecido pelos exegetas como *figura* ou tipologia, um indivíduo histórico ou coisa do Velho Testamento (Adão, Raab ou Jerusalém) é encarada como simbolizando ou profetizando um indivíduo ou coisa no Novo Testamento (Cristo ou a Igreja Cristã). Uma eminente autoridade moderna em literatura medieval notou uma profunda diferença entre tal «figurismo e outras formas similares de pensamento», tais como «alegorismo ou simbolismo». Nas outras formas, «dos dois elementos combinados um, pelo menos, é puro sinal» (isto é, uma coisa fictícia, uma rosa ou uma dama, supostamente apreciada apenas enquanto simboliza qualquer outra coisa, amor ou sabedoria). «Mas numa relação figural não só o significante como o significado» são coisas «históricas reais e concretas» [1]. E na *Comédia* de Dante é talvez possível observar-se um paralelo fictício para este significado figurativo. O realismo das suas personagens, como ele as faz surgir no outro mundo, estabelece campos estranhamente sólidos de significado relacional entre estas almas e as pessoas que elas representaram na Bíblia e história secular. As personagens do Velho Testamento

---

[1] Erich Auerbach, «Typological Symbolism in Medieval Literature», *Yale French Studies*, N.º 9 (Spring, 1952), p. 6. Cf. do mesmo autor *Mimesis*, trad. Willard R. Trask (Princeton, 1953), pp. 73, 195, 201. Cf. Charles S. Singleton, «Dante Allegory», *Speculum*, XXV (Janeiro, 1950), 79-83 (reimpresso no seu *Dante Studies I, Commedia. Elements of Structure*, Cambridge, Mass., 1954).

surgem-nos como representações de analogias ou realizações concretas de figurismos tradicionalmente ligados a elas.

Sob um aspecto relacionado com este, toda a tradição exegética teve como efeito o promover decisivamente a queda dos *decora*, clàssicamente separados, da comédia e tragédia [1]. O carácter grotesco, a mistura do sublime com o inferior e engraçado, de que encontramos exemplos representativos na *Comédia* de Dante ou nos milagres e mistérios medievais e na arquitectura das catedrais, exprimia um espírito que se aproxima das interpretações da Escritura de que temos estado a falar — a hospitaleira Raab encarada como tipo da Igreja Cristã, o cordão de escarlata que ela suspendeu da janela como tipo do sangue de Cristo. Em virtude de tais afirmações literárias ocasionais, como as de Dante, e das afirmações teológicas que se encontram por trás delas, a situação literária na Idade Média — a realização poética única — tem, pelo menos, uma relação implìcitamente alegórica, e profunda, com a história da teoria literária.

6

A tendência para a crítica teológica que temos estado a descrever surge, de uma maneira ousada, na defesa que Bocácio faz da poesia nos livros XIV e XV da sua *Genealogia Deorum*, uma obra cujo título, só por si, sugere bem o conteúdo simbolista e alegórico, e num passo do seu *Trattatello* ou breve *Vida de Dante*, que os professores do séc. XIX. W. J. Courthope na sua *Life of Alexander Pope* (*Works*, V, 50) e Saintsbury no primeiro volume da sua *History of Criticism* (p. 457), consideram como mostrando «a própria cabeça e rosto daquele seu lado renascentista, que é tão inegável».

> Afirmo que teologia e poesia podem ser quase consideradas como a mesma coisa, quando o assunto é o mesmo; digo até que a teologia não é outra coisa senão a poesia de Deus. Que é ela senão uma ficção poética, quando, na Escritura, chama a Cristo ora leão, ora cordeiro, ora verme, e ainda por vezes dragão ou rocha, e ainda muitas outras coisas que omito por uma questão de brevidade? Que vêm a ser as palavras do Salvador nos Evangelhos senão um

[1] A falta de interesse, na Idade Média, por estes géneros clássicos e as suas normas é evidente, por exemplo, numa fórmula de tragédia fortemente simplificada da aristotélica. «Tragédia», diz o Monge na obra de Chaucer, «é contar uma certa história / (De que em velhos livros se encontra memória) / Daquele que de alta prosperidade Tombou na miséria e na adversidade / E assim acabou. Tais contos passados / Em versos de seis pés em geral são contados, / *Chamados hexámetros...*» [*Contos de Cantuária*, versos 3163-3169. (*N. do T.*)]

> sermão que não significa aquilo que parece significar? É o que nós chamamos — para empregar um termo bem conhecido — alegoria. Por conseguinte, vê-se claramente que não só a poesia é teologia como também a teologia é poesia. E se em matéria tão importante as minhas palavras não merecerem grande crédito, não me incomodarei com isso; porque ponho a minha confiança em Aristóteles, autoridade excelente em qualquer assunto importante, que afirma ter descoberto que foram os poetas os primeiros a escrever teologia. — Capítulo XXII [1].

Saintsbury tem seguramente razão ao insistir em que isto não representa nem a voz principal nem a voz autorizada do medievalismo cristão. Juntamente com as alegóricas defesas virgilianas deve ser antes considerado como um dos esforços periódicos do humanismo para salvar a poesia secular de um esquecimento e até mesmo desaprovação que, afinal, muito plausìvelmente, acompanhava a luta da Igreja Cristã contra o mundo pagão clássico e contra o mundo bárbaro medieval que a rodeava. Juntamente com muitas mais coisas que os Padres da Igreja devem a Platão, não são poucos os passos que deixam transparecer o tom do Livro X da *República*. Os seguintes, das *Confissões* de Santo Agostinho, constituem exemplos eloquentes:

> Fui obrigado [pelos chamados gramáticos] a gravar na memória as navegações errantes dum certo Eneias, esquecido das minhas próprias, e a chorar a morte de Dido que se suicidara por amor; e entretanto suportava com olhos enxutos a minha morte no meio destas coisas longe de ti, ó meu Deus e minha Vida! — I,13.

> Não li eu... trechos acerca de Júpiter tonante e adúltero? Decerto ele não podia ser estas duas coisas, mas assim poderia o simulado trovão encorajar e facilitar um verdadeiro adultério... Como se nunca pudéssemos conhecer os vocá-

---

[1] Gilbert, p. 211, a sua tradução emendada numa frase. Cf. Charles G. Osgood, *Boccaccio on Poetry, being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's «Genealogia Deorum Gentilium»* (Princeton, 1930). A referência a Aristóteles não diz respeito à *Poética* mas à *Metafísica* III, 4. Saintsbury compara Bocácio a Máximo Tírio no volume, acima referido, *History of Criticism* I, 117. Cf. Tasso sobre teologia e poesia in Gilbert, p. 476.

As traduções, por Allan H. Gilbert, de críticos italianos são aqui citadas, neste e no próximo capítulo, de acordo com a sua obra *Literary Criticism Plato to Dryden*, Nova Iorque, 1940, com autorização da American Book Company.

bulos «chuva de ouro» [imbrem aureum], «regaço» [gremium], e «logro» [fucum]... e outros que naquele passo estão escritos, se Terêncio não apresentasse no palco um jovem escandaloso, a imitar Júpiter na libertinagem?... Repara como o jovem se excita à devassidão com esta autoridade celeste... De modo algum se aprendem melhor estas palavras por meio de semelhante torpeza, mas por meio delas se penetra com menos vergonha na devassidão. Não censuro as palavras, vasos escolhidos e preciosos, mas o vinho do erro que neles nos oferecem os mestres embriagados. — I, 16.

Vim para Cartago, onde de todos os lados se fazia ouvir o caldeirão de criminosos amores... Também me arrebatavam os espectáculos teatrais cheios de imagens das minhas misérias e de alimento para o meu fogo. Mas por que quer o homem entristecer-se, contemplando coisas dolorosas e trágicas, se de nenhum modo deseja suportá-las? Todavia, como espectador deseja sentir esse sofrimento que para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura? Quanto mais um homem se comove com estas cenas tanto menos livre se encontra de tais afecções. — III, 1-2.

E agora eu era o primeiro da escola de retórica, o que me enchia de alegria e orgulho e me fazia inchar de vaidade...

Naquela incerta idade minha, eu estudava eloquência, na qual desejava salientar-me, com o objectivo condenável e vão do prazer na vaidade humana. — III, 3-4 [1].

Um segundo ponto implícito nas *Confissões*, e notado por Saintsbury na sua *History of Literary Criticism*, parece também valer a pena mencionar aqui. As seduções da literatura secular estavam longe de ser as mais perigosas com que um Santo Agostinho tinha de se preocupar. Não conseguiremos encontrar nele, ou na sua época, as bases de uma teoria literária, tal como pode ver-se no ataque à literatura, tão sistemático, de Platão — o filósofo de uma época em que outras disciplinas, particularmente a poesia e a sofística, formulavam não só exigências de carácter prático mas também teórico em relação à função da *paideia*.

---

[1] *The Confessions of St. Augustine*, revisão de uma antiga tradução pelo Rev. E. B. Pusey, Doutor em Teologia (Oxford, 1838). [Existe tradução portuguesa moderna: Santo Agostinho, *Confissões*. Tradução do original latino por J. Oliveira Santos, S. J. e A. Ambrósio de Pina, S. J., 6.ª edição. Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, 1958. *(N. do T.)*]

O Livro X das *Confissões* de Santo Agostinho fecha com um discurso sobre os prazeres mundanos, no qual se não encontra uma única referência à literatura. Os prazeres da literatura não parecem assumir suficiente importância para serem incluídos numa lista, quer das principais tentações dos sentidos, quer das principais tentações intelectuais. «O jovem ficou encantado com Virgílio e Terêncio — encantos perversos, reconhece — mas o homem, embora sem dúvida não pretenda negar a perversidade deles, pô-los simplesmente de lado como coisas infantis» [1].

Digamos, pois, em suma, que a Idade Média — onde pouco nos demorámos sem nos determos em nenhuma figura crítica importante — não foi, de facto, uma época de teoria ou crítica literária. Foi, sem dúvida, uma época de grande actividade literária, em que nasceram o romance métrico e a lírica do amor secular e do amor religioso, em que se operou o renascimento do drama, em que floresceram a fábula, a sátira, os contos de fadas, a alegoria e a narrativa numa dúzia de formas diversas, preparando o terreno para uma exuberante crítica futura. Mas o pensamento teórico nesta época orientava-se noutro sentido: no da metafísica, que leva à teologia especulativa, ou se combina com a revelação bíblica. Em suma, foi uma época de pensamento teológico numa sociedade teocrática orientada teològicamente. Estas sociedades, muito caracterìsticamente, não promovem a actividade humanística da crítica literária — uma actividade que poderemos descrever provisòriamente como a disciplina consciente da imaginação verbal do homem, das suas realizações na expressão rítmica e metafórica, das suas naturais invenções na esfera do símbolo ético e religioso.

[1] Saintsbury I, 380. Para opiniões similarmente rigorosas sobre literatura secular *(daemonum cibus)* por parte de Tertuliano *(De Spectaculis)*, S. Jerónimo e S. Gregório, vid. Gilbert and Kuhn, p. 120-3; Atkins, *English Criticism*, I, 17. Vid. a pág. seguinte de Atkins, para exemplos de uma atitude contrária e mais liberal, especialmente para os padres gregos Orígenes, Clemente e Basílio.

CAPÍTULO IX

O SÉCULO XVI

1 — Edições italianas de textos clássicos, outras quatro variedades de trabalho crítico. 2 — Correntes especulativas: justificação do vernáculo, dicção poética, metros quantitativos, ataque à rima. 3 — Mais problemas substantivos: regras de Aristóteles *versus* materiais de romance, unidade de acção, de tempo e de lugar, Scaliger, Castelvetro, culto de Virgílio. 4 — Inovações góticas, defesas de Cíntio e outros, Minturno, sobre poesia «andante», o problema dos géneros mistos. 5 — Tasso e Mazzoni sobre o fantástico, teoria alegórica, mitologia, o sobrenatural, antecipação de Boileau e Granville. 6 — Debate sobre o estado moral da poesia, ataque de Gosson, a *Defense* de Sidney, o seu estilo e fontes, características principais: Horácio, Aristóteles, Platão, opiniões da literatura inglesa, solução ambígua do problema moral, afirmações sobre imaginação criadora em Shakespeare, Bacon, Sidney.

1

A multiplicação de textos após a invenção da imprensa e o movimento de manuscritos bizantinos que se seguiu à queda de Constantinopla (1453) deram, na Itália, novo impulso à teoria e crítica literária durante esta fase da Renascença. A *Ars Poetica* de Horácio tinha sido sempre mais ou menos conhecida na Idade Média [1]. Mas a *Poética* de Aristóteles (documento primordial para a teorização que viria a surgir no séc. XVI) mantinha-se, mesmo ao findar da Idade Média [2], quase desconhecida nas traduções latinas da resumida versão árabe de Averrois. E assim registamos, com interesse, a primeira tradução latina completa

---

[1] É, por exemplo, mencionada no séc. VI por Isidoro de Sevilha, no séc. XII por John of Salisbury (no seu tratado humanístico *Polycraticus* I, 8) e no séc. XIII por Dante.

[2] Fora pouco conhecida na Antiguidade. Horácio, Cícero e Quintiliano não a mencionam. As ideias literárias de Aristóteles, no declinar da Antiguidade, eram peripatéticas e helenísticas.

por Giorgio Valla, em Veneza, em 1498; o primeiro texto grego aldino *Rhetores Graeci*, em 1508; a primeira justaposição de textos gregos e latinos, por Alessandro de' Pazzi, em 1536; a primeira edição crítica (com um comentário em latim) por Francisco Robortello, em 1548; e a primeira tradução italiana por Bernardo Segni em 1549. Um texto «abandonado e esquecido durante largo tempo», disse Segni. «Enterrado largo tempo nas sombras escuras da ignorância», escreveu Bernardo Tasso, o pai do poeta épico. E Robortello na edição de 1548: «*Jacuit liber hic neglectus, ad nostra fere haec usque tempora*» [1]. Alguns anos depois da edição da *Poética*, Robortello apresentou a sua primeira edição, igualmente famosa, do *Peri Hupsous* de Longino (1554) — o texto grego com um comentário latino. A *Institutio Oratoria* ou enciclopédia retórica e literária de Quintiliano só tinha sido conhecida pelos literatos da Idade Média em versões fragmentárias. Mas o texto completo havia sido redescoberto pelo famoso detective literário Poggio, no mosteiro de St. Gall, em 1417, e editado pelo cardeal Campano em 1470 [2]. Edições como estas e ainda edições mais vastas de filósofos e poetas clássicos, tais como as edições aldinas em Veneza de Homero, Platão, Aristóteles e os *Rhetores Graeci*, contribuíram para produzir uma Renascença de uma furiosa actividade teorética, uma era de crítica que há-de permanecer como das mais notáveis na história literária. Todavia, e por vários motivos — a dificuldade dos textos italianos e latinos, o realce muitas vezes demasiado local das controvérsias e o carácter autoritário dos princípios críticos invocados —, os escritos desta época foram durante largos anos muito pouco conhecidos pelos estudiosos da poesia e da poética inglesa.

A acrescentar a estas edições críticas de textos clássicos, havia outros quatro géneros principais, nos quais a actividade crítica da Renascença italiana se manifestou com exuberância. (I) Havia a *Arte* poética ou versificada (à maneira de Horácio), da qual o exemplo mais conhecido é a *De Arte Poetica* em latim, publicada em três livros, em 1527, pelo bispo italiano Marco Girolamo Vida, que viria a ser ofuscada na última parte do séc. XVII pela *Art Poétique* do francês Boileau (1674) e nos inícios do séc. XVIII pelo *Essay on Criticism* do inglês Alexander Pope (1711). (II) Havia o tratado sobre poética, deliberadamente científico e ambicioso (à maneira daquilo que as notas de Aristóteles poderiam sugerir): por exemplo, *De Poeta Libri Sex* em latim, publicada em 1559 pelo bispo de Ugento Antonio Minturno e, mais tarde (1564), completado pela sua *L'Arte Poetica* em italiano; ou o mais maciço, mais célebre e mais reaccionário de todos estes tratados, o *Poetices Libri*

---

[1] Spingarn, pp. 11-18.

[2] J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Oxford, 1891), II, 103.

Septem do francês Julius Caesar Scaliger, publicado pòstumamente em 1561. (III) Havia o ensaio apologético, dirigido especìficamente contra puristas e classicistas, lutando por uma literatura vernácula, como a *Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* de Joachim du Bellay em 1549; ou dirigido de uma maneira geral contra moralistas e outros inimigos da poesia, como um juvenil discurso de Scaliger *Contra Poetices Calumniatores Declamatio* [1], ou o muito mais conhecido epítome inglês da poética renascentista, a *Defense of Poesie* ou *Apologie for Poetrie* de Sir Philip Sidney, publicada em 1595 [1]. Havia o prefácio ou tratado especial em resposta a objecções clássicas contra qualquer forma romântica particular ou estilo vernáculo, como, por exemplo, a defesa de Giraldi Cíntio da sua própria tragédia *Orbecche* (1541) e do romance épico de Ariosto (1549), os *Discorsi* de Tasso (1594) em defesa da sua *Gerusalemme Liberata*, as duas defesas de Mazzoni da *Divina Commedia* (1572 e 1587) e o *Compendio della Poesia Tragicomica* (1601) de Guarini. A apologética italiana desta espécie encontrou certo eco em prefácios ingleses como o de Sir Harington à sua tradução de Ariosto (1591) e o de George Chapman anteposto aos *Seven Books* da sua *Ilíada* (1598).

2

Algumas das preocupações mais importantes e mais persistentes dos teóricos literários do séc. XVI foram talvez já sugeridas pela própria enumeração que acabámos de fazer. Começando com os problemas críticos mais locais e concretos e seguindo em direcção aos de alcance mais geral, tentemos agora estabelecer brevemente certas linhas principais da reflexão literária renascentista. Uma das questões com carácter mais especial tinha recebido o seu tratamento clássico logo cerca de 1300, no trabalho de Dante em defesa da poesia em vernáculo, o *De Vulgari Eloquentia*. Do mesmo modo como os inícios da Idade Média tinham sentido a necessidade de uma revisão da teoria prosódica para fazer face à mudança dos metros quantitativos e clássicos para os ritmos baseados no acento, também a parte final da Idade Média teve de encarar uma revisão mais ampla da teoria para justificar a realidade, cada vez mais palpável, das literaturas vernáculas. E muito depois ainda, foi possível levantarem-se escrúpulos de carácter teórico por parte de professores da teoria clássica recém-descoberta e modificarem-se um pouco as coisas para as adaptar às mudanças no equilíbrio das relações entre o clássico e o verná-

[1] Nas suas *Epistolae et Orationes*, 1600; vid. Vernon Hall, «Scaliger's Defense of Poetry», *PMLA*, LXIII (Dezembro, 1948), 1125-30.

culo. Onde Dante se preocupa sobretudo em vincar a dignidade e as possibilidades poéticas do elemento vernáculo que surgia, e em distinguir nele certas classes de palavras mais requintadas, a *Deffence* de Du Bellay apoia-se fortemente, nos meados do séc. XVI, na possibilidade de o vernáculo poder enriquecer-se mercê da apropriação e adaptação do vocabulário clássico mais elegante. «Visitai os antigos e despojai-os da sua riqueza», disse Vida repetidas vezes em cada uma das partes da sua *De Arte Poetica* [1], ao expor a doutrina clássica mais recente sobre a imitação de modelos num sentido sobre o qual nos pronunciaremos mais pormenorizadamente no Cap. X. Na geração subsequente, todavia, a característica distintiva de uma defesa inglesa do vernáculo, a Epístola de E. K. anteposta ao *Shepheardes Calender*, constitui uma inversão da tese de Du Bellay, na qual E. K. aplaude a atitude de Spenser ao enriquecer a língua a partir do elemento nativo, rústico e dialectal e não com base na linguagem pedante dos pedantes humanistas que seguiam a teoria de Du Bellay demasiado à letra. Estas alterações na argumentação acerca do vernáculo mostram a tendência existente para ela vir como que a requintar essencialmente naquilo que, dentro de alguns séculos, viria a ser conhecido como «dicção poética» — uma tendência fortemente manifesta mesmo na *De Vulgari Eloquentia* de Dante, ao dividir o nobre e exaltado vernáculo «curial» em palavras *rústicas* (baixas) e *urbanas*, subdividindo as *urbanas* em *infantis*, *femininas* (ambas baixas) e *masculinas*, as quais por sua vez ainda se subdividiam em palavras *mal amanhadas* e *sem ordem* (baixas) e palavras *seleccionadas* e *polidas* (produto final do apuramento e escolha ou o mais nobre resíduo poético) [2]. A este nível (mais respeitante à «dicção poética» que aos direitos do vernáculo e do clássico) a discussão, profunda ou não, é eterna. A ela voltaremos no Cap. XVI, quando tratarmos da acção de Wordsworth na reviravolta operada em relação à dicção pós-spenseriana, que se tornou estandardizada no séc. XVIII.

Resta ainda observar que a primitiva contenda medieval entre métrica clássica e vernácula teve, como resultado, durante o séc. XVI, uma sucessão de tentativas mal orientadas, por parte de literatos italianos, franceses e ingleses, no sentido do emprego de metros vernáculos quanti-

---

[1] I, 409; II, 542 ff (*... te plurima Achivos Consulere hortamur veteres, Argivaque regna Explorare oculis, et opimam avertere gazam In Latium)*; III, 244 *(passimque avertite praedam)*.

[2] *De Vulgari Eloquentia*, ed. Aristide Marigo (Firenze, 1938), Livro I capítulos XVII-XIX, pp. 142-61. A teorização de Dante torna-se compreensível pelo facto de que ele tinha em mente, entre as suas próprias obras, a lírica platónica da sua *Vita Nuova*, e não o vocabulário misto da sua *Commedia*. Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. de Willard Trask (Princeton, 1953), pp. 185-7.

tativos [1] (em Inglaterra, as «regras» de Drant precederam as experiências de Harvey e Spenser e do «Areópago», Dyer e Sidney). É difícil imaginar uma coisa que mais completamente se refute a si mesma que o exemplo oferecido por Webbe no seu *Discourse of Poesie* (1586), a canção na Écloga IV de Spenser apresentada em versos sáficos [2]. Um fenómeno relacionado com este era o ataque à rima, sob influência clássica (por ser um barbarismo «monástico» e «inferior»), que se estendeu desde os fins do séc. XVI até aos inícios do séc. XVIII, muitos anos após o triunfo da rima nos versos augustanos. As razões do êxito e necessidade da rima em inglês, particularmente nos versos líricos e satíricos, encontram-se nas diferenças de ordem prática entre as línguas vernáculas e clássicas, como a relativa ao acento e quantidade, e na inexistência, no vernáculo, da morfologia clássica; daqui a relativa facilidade em evitar a figura lógica (e antimétrica) do *homoioteleuton* (terminações semelhantes). Todavia, uma época que teorizava com a parte clássica do seu espírito havia de condenar uma técnica difícil e muitas vezes limitadora, que tinha, de facto, florescido nas épocas «monásticas», e de sonhar com o regresso a uma suposta majestade clássica, simples e regular, como as colunas dos templos gregos. A rima, diz George Puttenham, teorizador cortesão na grande época isabelina, «é toda a doçura e harmonia da nossa poesia vulgar» [3]. Mas ao mesmo tempo afirma que ela foi trazida ao grego e ao latim por «soldados bárbaros e estranhos», o que era suficientemente típico e fortuito. Os ataques mais deliberados e mais bem conhecidos são os de Campion nas suas *Observations in the Art of English Poesie* (1602) (a que Daniel respondeu com *A Defence of Rhyme*, 1603?) e a nota posteriormente anteposta por Milton ao *Paraíso Perdido*, possivelmente a pedido de qualquer editor apreensivo com as eventuais consequências de uma controvérsia palaciana, na qual a rima tinha um defensor da craveira de John Dryden. Milton evitou a dificuldade da rima no seu vasto e extenso poema épico. É «uma servidão incómoda e moderna», disse, usada por alguns poetas «para sua própria arrelia, dificuldade e para

---

[1] Saintsbury II, 46, vê «o início daquela heresia pestilenta» em *Versi e Regole della Nuova Poesia Toscana* de Cláudio Tolomei, 1539.

[2] Smith, *Elizabethan Essays*, I, 286 ff. Cf. G. L. Hendrickson, «Elizabethan Quantitative Hexameters», *Philological Quarterly*, XXVIII (1949), 238 ff.

[3] A *Arte of English Poesie* (1589) de Puttenham é um tratado neo-retórico caracterizado pela rutilância dos seus diagramas de poemas-«figuras» e pela sua excêntrica redução a vernáculo da clássica terminologia das figuras (*antitheton*, o «brigão»; *traductio*, o «transportador»; *paradoxon*, o «que fica admirado»; *micterismus*, a «escarnecedora mulher mal vestida»). Livro I, cap. V-VII e Livro II, cap. V-IX, contêm os seus comentários sobre rima. Vid. a edição de Gladys D. Willcock e Alice Walker (Cambridge, 1936), pp. 10-15, 76-84.

se coagirem a exprimir muitas coisas de modo diverso, e quase sempre pior do que teriam expresso». A controvérsia dizia respeito ao drama, talvez o ponto mais fraco em que um campeão da rima poderia manter-se. Contudo, esta controvérsia teve, como observaremos mais tarde [1], um interesse teorético especial em ligação com o problema renascentista mais vasto da verosimilhança dramática.

3

Problemas mais substantivos também — dos géneros, das regras, do *decorum* — constituíram, desde o princípio, a preocupação característica dos críticos do séc. XVI. O mundo da fábula, do burlesco e do romance medieval e dos inícios da Renascença jazia entre a época clássica e os novos poetas e teorizadores. Se decidissem escrever de acordo com as velhas formas (tragédia, comédia ou épica à maneira de Virgílio), era difícil não ver nos novos materiais de que dispunham (cristãos, feudais, góticos, numa palavra, «europeus») e no novo meio vernáculo de expressão um obstáculo a um perfeito regresso. Até que ponto interpretar rigorosamente as regras de Aristóteles? Até que ponto alargá-las ou abrandá-las? Até que ponto aperfeiçoá-las ou torná-las mais rigorosas? Foram estes os problemas que inspiraram o *Discurso ao Leitor* de Giraldi Cíntio para defender a sua própria *Tragédia de Orbecche* (1541), a sua *Apologia* referente à tragédia *Dido* (1543), o seu tratado *Sobre a Composição de Comédias e Tragédias* (1543), ou a *Poética* de Giangiorgio Trissino (1529-1563), obra em parte apologética do seu poema épico *Itália Liberta dos Godos* e da sua tragédia *Sofonisba*. Um pouco na mesma ordem de ideias nos surgem os tratados de Antonio Minturno, *De Poeta* (1559), e *L'Arte Poetica* (1564). Todas estas obras, e muitas outras, reexaminam pontos aristotélicos e horacianos, como personagens e enredo na tragédia, diferença entre tragédia e comédia, desfechos felizes ou infelizes, o *deus ex machina*, terror e compaixão, catarse. A vitória mais notável para as regras aristotélicas — ou a extensão máxima da sua autoridade e intensificação do seu rigor — consistiu no facto de a unidade de acção, tão vincada por Aristóteles, e a unidade de tempo, a que ele sem dúvida aludiu (na frase *hupo mian periodon hēliou*), se tornarem agora nas três famosas unidades de acção, tempo e lugar, as *unités Scaligeriennes* do drama clássico francês do século seguinte. Suficientemente referidas por Scaliger, na sua *Poética* de 1561, foram realçadas e sublinhadas por Lodovico Castelvetro na sua *Poetica D'Aristotele Vulgorizzata et Sposta* de 1570 (com o texto

[1] Cap. X, pp. 229-31.

grego traduzido e numerosas anotações em italiano) [1]. Castelvetro, um crítico progressivo que não se esquecia do palco e do público, argumentou com admirável solicitude prática que a unidade de tempo, a limitação do drama a um dia, era uma necessidade por força das condições físicas do público (*...il quale io no veggo che possa passare il giro del sole, siccome dice Aristotele, cioè ore dodici, conciosiacosaché per le necessità del corpo, como è mangiare, bere, disporre i superflui pesi del ventre e della vesica, dormire e per altre necessità, non possa il popolo continuare oltre il predetto termine così fatta dimora in teatro*) [2]. Este género de tempo, observe-se de passagem, o tempo externo ou cénico, e não pròpriamente o tempo interno ou de enredo, não era, na realidade, aquilo que Aristóteles tinha em mente (matéria apenas para maquinistas no teatro, disse ele — e as tragédias gregas realizavam-se três por dia, seguidas por uma representação com sátiras). O problema da unidade interna de tempo — até que ponto ela está implicada na unidade de acção, e até que ponto, por sua vez, implica unidade de lugar — é um problema crítico autêntico ao qual teremos oportunidade de reverter (Cap. X).

Foi este o resultado mais reaccionário do conflito entre Aristóteles e a modernidade, resultado que tornou a crítica literária do séc. XVI mais conhecida e menos apreciada. Toda a gente conhece a deferência neoclássica perante a autoridade e as regras, e a aceitação sincera, do código clássico, da imitação dos melhores modelos. Há uma cómoda simplificação nas palavras de Saintsbury:

> O poeta deverá prestar atenção, em primeiro lugar, em último lugar, e sempre, à prática dos antigos... Os antigos anticiparam-se a quase tudo, e em tudo a que eles se anteciparam saíram-se tão bem, que a maior possibilidade de êxito consiste simplesmente em os imitar. Os preceitos pormenorizados de Horácio nunca devem ser esquecidos; e se forem completados, devem sê-lo no mesmo sentido [3].

A chamada «virgiliolatria», a colocação de Virgílio num plano superior a Homero, ou a limitação do modelo da épica ùnicamente a Virgílio — exemplos flagrantes que se nos deparam na *Arte* de Vida e, talvez mais notòriamente, na *Poética* de Scaliger — era um fenómeno mais nacio-

---

[1] Vid. H. B. Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry* (Manchester, 1913); F. M. Padelford, *Select Translations from Scaliger's Poetics* (Nova Iorque, 1905).

[2] Citado por H. Breitinger, «*Un Passage de Castelvetro sur L'Unité de Lieu*», Revue Critique d'Histoire et de Littérature, Nouvelle Série, VII (27 de Dezembro, 1879), 478-80. Cf. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Basil, 1576, p. 109 (II, 7). Breitinger cita a edição de Viena, 1570, p. 60.

[3] Saintsbury II, 217.

nalista que estritamente crítico. Todavia, o debate que daí resultou durou largo tempo; na Inglaterra, por exemplo, ele vai desde o prefácio de Chapman à *Ilíada*, em 1598 (defendendo Homero contra Scaliger, evidentemente), aos ensaios e às conversas nos clubes do séc. XVIII, onde encontramos o Dr. Samuel Johnson também ao lado de Homero.

4

Mas a crítica no séc. XVI poderia mostrar-se, em muitos momentos, inquieta na sua submissão — poderia até ter sido mais enérgica na ampliação que na compressão das regras — e isto particularmente quando tinha de se pronunciar sobre as obras-primas incontestáveis (embora irregulares) que estavam a ser elaboradas naquela época ao gosto gótico: épicas românticas e heróicas (com laivos burlescos), modificações do género pastoril, e outros produtos híbridos do clássico e do medieval. Exemplos nítidos de tendência crítica podem ver-se na defesa, por Cíntio, da «variedade» de Ariosto no seu tratado *Sobre a Composição de Romances* (1549), nos *Discursos Sobre o Poema Heróico* de Tasso (1594) escritos em defesa do tema do amor na sua *Jerusalém Libertada*, nos dois discursos de Mazzoni (1572, 1587), defendendo o encantador «ensino» da mistura de poesia e política na *Comédia* de Dante e no *Compêndio de Poesia Tragicómica* de Guarini (1601) em defesa da sua própria «tragicomédia pastoril» *Il Pastor Fido* (a «tragicomédia pastoril» purga a tristeza dos ouvintes por intermédio do prazer») [1]. Um dos exemplos mais felizes (mercê de uma espécie de argumento metafórico acerca do fundo e da forma) é uma defesa de Ariosto, resumida, para fins de refutação, por Antonio Minturno na sua *L'Arte Poetica* de 1564 [2].

VESPASIANO: Uma vez que chegámos a este ponto na nossa discussão, que vem a ser romance afinal?

MINTURNO: Não negarei que é uma imitação de acções grandes e ilustres que sejam dignas da poesia épica. Mas, sem dúvida, a palavra é estranha, e quer em espanhol quer em provençal julgo que se refere à língua vulgar... porque, nesta língua, é que as acções e os amores dos cavaleiros tiveram predomínio sobre qualquer outro tema, e as composições feitas sobre este tema receberam o nome de

[1] Gilbert, pp. 262, 373-4, 378, 381, 484, 524.

[2] Um tratado *Della Toscana Poesia*, escrito como complemento da sua primitiva obra latina, em seis livros, sobre o poeta.

romances. A mesma palavra penetrou na Itália, porque os nossos escritores começaram a imitar as composições românticas e clássicas dos bárbaros. E uma vez que os nossos autores, conforme Cícero nos ensina, sempre melhoram aquilo que encontram nos outros, assim também tornaram a poesia dos romances mais graciosa e bela, se é que, na verdade, isso se deve chamar poesia.

VESPASIANO : Mas por que é que não se lhe deverá dar esse nome? Não é Ludovico Ariosto um poeta excelente, tão bom poeta como escritor de romances?

MINTURNO : Sim, de facto, e não me parece que deva ser julgado de outro modo. Mas não posso afirmar que os seus romances e os de outros autores contenham o género de poesia que Aristóteles e Horácio nos ensinaram.

VESPASIANO : Que importância tem que o romance não seja esse tal género de poesia, mas outro, recebido dos Ultramontanos e tornado mais esplêndido e mais belo pelos italianos, desde que o mundo fique satisfeito com ele e o aceite e receba com prazer ?

MINTURNO : Não me preocupa muito a multidão... Mas não posso deixar de ficar muito admirado que haja eruditos, bem versados em boa literatura e com excelentes capacidades, que (como vejo) reconhecem que nos romances não se encontra a forma e a regra que Homero e Virgílio seguiram e que Aristóteles e Horácio prescrevem como apropriada e que, não obstante, trabalham por defender este erro. Ainda mais: uma vez que este género de composição literária nos apresenta as façanhas dos *cavaleiros andantes*, obstinadamente afirmam não só que não é conveniente escrever poesia à maneira de Virgílio e Homero, mas até mesmo que é desejável que a *poesia* seja também *andante*, passando de um género para outro e ligando várias coisas no mesmo feixe [1].

---

[1] Gilbert, pp. 277-8, traduzindo Minturno, *L'Arte Poetica* (Nápoles, 1725), Livro I, p. 26a-b. Os itálicos são nossos.

Forma *andante* para exprimir materiais *andantes*. Se pensarmos nos géneros clássicos e nas suas subsequentes regras e modelos segundo os quais a poesia deveria ser igual aos mais importantes tipos de realidade, poderemos dizer que em todas as ramificações do variado debate sobre aristotelismo, até aos artigos respeitantes a rima e métrica, os teorizadores do séc. XVI debatiam, nem mais nem menos, o grau de correspondência que deverá existir entre arte e realidade. Será um género misto (digamos, a tragicomédia) uma ofensa contra a realidade? Certamente que não, em certo sentido: não é uma ofensa contra o realismo ou naturalismo, porque os acontecimentos na vida têm tendência para ocorrerem misturados, o triste a juntar-se ao feliz e ao engraçado.

Mas se estivermos dispostos a falar de tais ocorrências realçando as nossas reacções perante elas, se conferirmos à «realidade» certa implicação de idealidade no seu sentido mais simples, poderemos chegar a uma situação na qual, de uma maneira muito imperfeita e preambular, tenhamos de dizer que a mistura de lágrimas e risos é irreal. Na vida real, um acontecimento triste tende a concentrar ou purificar os nossos sentimentos de tristeza num ponto em que, ou não notamos, ou até mesmo nos ressentimos com qualquer coisa alegre ou que provoque o riso. Para estas misturas ou alterações serem bem recebidas no palco, tem, evidentemente, de haver certo artificialismo — idealidade mas em certo grau. Nenhuma teoria parece ter surgido em relação a este ponto no período que estamos a tratar. Mas sobre a idealidade da poesia num terceiro sentido (bastante amplo e óbvio) — o sentido da invenção e fantasia poética em contraste com a vulgaridade da vida real — deparam-se-nos mais algumas especulações aristotélicas e platónicas, mais ou menos esclarecidas.

5

Tasso, por exemplo, nos seus *Discursos* de 1594, embora afirme que a poesia deve ser verdadeira *(icástica)* e não falsa *(fantástica)*, e que o «maravilhoso» deve ser «crível», diz ao mesmo tempo que a poesia não é a verdade trivial de factos particulares, mas qualquer coisa *semelhante* à verdade do universal [1]. Pode até surgir o caso contrário, a defesa completa da invenção. Tal como, por exemplo, Mazzoni no seu tratado *Sobre a Defesa da Comédia* (1587):

> ... a poesia, visto prestar mais atenção ao crível que ao verdadeiro, devia ser classificada como uma subdivisão da faculdade racional, a que os antigos deram o nome de sofística.

---

[1] Gilbert, pp. 477, 494.

> ... a fantasia é a capacidade autêntica de fábulas poéticas, visto que só ela é capaz daquelas ficções que nós simulamos e reconstituímos. Daqui se segue necessàriamente que a poesia é constituída por coisas simuladas e imaginadas, porque se funda na fantasia.

A metafísica da opinião de Mazzoni sobre as artes aparece (embora um tanto obscuramente) neste passo da sua introdução:

> As artes que têm como objecto a imagem possuem um objecto para cuja construção não há outra possibilidade senão representar e imitar; daí o serem pròpriamente chamadas imitativas... distinguem-se das outras artes que não são chamadas imitativas pelo facto de estas terem objectos que são bons para qualquer outro uso e qualquer outro fim... Quando acima concluímos que a imagem é o objecto das artes imitativas, não significámos aquele género de imagem que surge sem a actividade artística do homem..., mas sim a imagem que deriva da nossa arte, que geralmente brota da nossa fantasia e do nosso intelecto, mercê da nossa vontade e opção, como uma imagem na arte da pintura ou escultura... Este género de imagem é que é um objecto adequado da imitação humana, e... quando Aristóteles disse no princípio da *Poética* que todos os géneros de poesia eram imitativos, ele referia-se àquela imitação que tem por objecto a imagem que brota inteiramente do artifício humano. ... Platão, no *Sofista*, referiu que a imitação é de duas espécies. A uma delas ele deu o nome de icástica; representa coisas que verdadeiramente derivam de qualquer obra já existente... A outra, a que chamou fantástica, é exemplificada em quadros que são feitos pelo capricho do artista [1].

Admitamos aqui uma certa imprecisão na terminologia platónica, um emprego duplo (ou triplo) da palavra *imagem*, para significar não só o objecto na natureza (a imagem de uma ideia divina), mas também o objecto na nossa fantasia, tornado manifesto apenas na imitação externa (que é um terceiro género de imagem), e teremos uma defesa da fantasia baseada numa modificada teoria platónica da imi-

---

[1] Gilbert, pp. 359, 360, 367, 387. A obra de Mazzoni *Della Difesa Della «Commedia» di Dante* (Livros I-III publicados em 1587, Livros IV-VII em 1688) parece, de facto, ter sido elaborada por Tuccio dal Corno com material fornecido por Mazzoni.

tação. Não que a poesia *tenha* de ser falsa no sentido concreto e histórico, mas pode sê-lo e, mesmo quando o é, encerra o seu peculiar género de verdade.

Esta defesa de poesia era muito compatível com outra, que já observámos na Idade Média, a defesa alegórica das fábulas pagãs. E temos de supor esta última (ou antes, todo o problema das relações da teologia e poesia, como notámos na *Vida de Dante* e *De Genealogia Deorum* de Bocácio) como tendo andado sempre unida à consciência crítica da época posterior. A *Apologia* de Harington, anteposta ao seu Ariosto, é um texto inglês que refere os níveis «liberal», «moral» e «alegórico» do significado poético, e os aplica ao mito de Perseu e Andrómeda num passo que modernamente se considera como tendo a sua fonte directa nos *Diálogos do Amor* do filósofo neoplatónico Leão Hebreu [1]. Uma das argumentações mais radicais do séc. XVI, bastante semelhante a uma outra de Bocácio, aparece nos *Discursos* de Tasso.

> ... não é estranho que o poeta deva ser quase a mesma coisa que o teólogo e o dialéctico... A filosofia divina, ou teologia, como preferimos chamar-lhe, tem duas partes, e cada uma delas está adaptada e ajustada a uma parte do nosso espírito, que se compõe do divisível e do indivisível, não meramente de acordo com a opinião de Platão e de Aristóteles, mas também do areopagita que escreveu, nas epístolas ao papa Tito na *Teologia Mística*, e noutros lugares, que aquela parte da oculta teologia que contida nos símbolos, e dotada com o poder de tornar uma pessoa perfeita, se ajusta à parte indivisível da nossa alma, que é o intelecto na sua expressão mais pura. A outra, ansiosa por sabedoria, que produz provas, ele atribui-a à parte divisível da alma, muito menos nobre que a indivisível. Daí o levar à contemplação das coisas divinas; e influir deste modo nos leitores mercê de imagens, como fazem o teólogo místico e o poeta, é um trabalho muito mais nobre que ensinar por meio de demonstrações, que é a função do teólogo escolástico. O teólogo místico e o poeta são, por consequência, muito mais nobres

---

[1] Vid. o texto em Smith II, 201-2; e cf. Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (1932), p. 70; R. Elbrodt, «Sir John Harington and Leone Ebreo», *MLN*, LXV (1950), 109-10; Margret G. Trotter, *TLS*, Dezembro 30, 1944, p. 631. [Vid. também, sobre Leão Hebreu, que, como se sabe, nasceu em Lisboa, o trabalho de Joaquim de Carvalho, *Leão Hebreu, Filósofo*, Coimbra, 1918; *(N. do T.)*]

> que qualquer dos outros, mesmo apesar de S. Tomás, na primeira parte da *Summa*, ter colocado a poesia no degrau mais baixo do ensino [1].

Visto a época da razão científica ter sucedido à da imaginação humanística, e o padrão da literalidade medida ao da intuição analógica, estas defesas alegóricas haviam de se afastar cada vez mais do horizonte crítico. O próprio Tasso argumentou contra a intrusão da mitologia clássica nos poemas modernos, afirmando que colidia com a verosimilhança.

> ... se nós... recorrermos às mesmas coisas que os antigos invocavam, ficaremos, assim, desprovidos do provável e do verosímil. Refiro-me aos anéis encantados, aos cavalos voadores, aos barcos que se transformam em ninfas, aos espíritos que intervêm em batalhas, ao gládio ardente, à grinalda de flores, ao aposento proibido... Se estes milagres, ou antes, prodígios, não podem ser realizados pela natureza, é necessário que a sua causa seja qualquer força sobrenatural ou qualquer poder diabólico e, se nos voltarmos para os deuses dos pagãos, renunciamos em grande parte ao real e ao provável, ou antes, àquilo que é crível... Mas nos poetas antigos estas coisas devem ser lidas com outro estado de espírito e com um gosto diferente, por assim dizer, não ùnicamente como coisas recebidas pelo povo, mas como aprovadas pela sua religião [2].

No século seguinte, Boileau, na sua *Art Poétique*, escrita precisamente alguns anos depois da publicação do *Paraíso Perdido* de Milton, chegou a uma conclusão, sob determinado aspecto oposta à de Tasso, embora inspirada por um princípio crítico similar e latente.

Boileau argumentava que a única modalidade de sobrenatural que o poeta épico deveria evitar era o maravilhoso cristão, porque a verdade espiritual estava sujeita a ser tão deformada pela personificação imagística, que perderia o poder de convicção. (E a despeito do exemplo de Milton, a história da poesia épica cristã no séc. XIII, não só em França

---

[1] Gilbert, p. 476, de *Discourses on te Heroic Poem*, Livro II, [10]. Gilbert cita S. Tomás, *Summa Theologiae* I, 1, 9: «Objecta-se que o ensino das coisas sagradas não deveria usar metáforas... Trabalhar com similes e representações é próprio da poesia, que é o ramo de conhecimento mais humilde... Responderei que é próprio da Escritura Sagrada apresentar em metáforas coisas divinas e espirituais sob o símile de coisas corpóreas». Cf. Cap. VII, p, 163; Cap. VIII, pp. 182-4, 185-6.

[2] Gilbert, p. 479; *Discourses*, II, [13].

como em Inglaterra, justifica largamente a apreensão de Boileau.) Durante a defesa, um tanto breve, do drama «heróico» no séc. XVII, o sobrenatural é justificado com citações de Petrónio e Longino, em grande parte devido à sua capacidade de causar assombro e choque. Depois disso, a contenda teorética entre realismo e o sobrenatural-fantástico baixa progressivamente até ao critério de um naturalismo terra-a-terra. Pode ilustrar-se uma fase já degenerada da controvérsia com uma nota ao poema chamado *An Essay on Unnatural Flights in Poetry* (1701) de George Granville, amigo de Pope:

> O mundo poético nada mais é do que ficção; o Parnaso, o Pégaso e as Musas, pura imaginação e quimera. Mas sendo, todavia, um sistema universalmente aceito, tudo aquilo que seja imaginado ou inventado com base nele e de acordo com a natureza, será reputado como verdade: mas aquilo que diminua ou exceda a justa proporção da natureza, será rejeitado como falso e considerado como extravagância, do mesmo modo como anões e gigantes são apenas monstros [1].

Isto é: o mundo poético é um cânone clássico de fantasia que se admite estar de acordo com a natureza devido a ser um cânone clássico — Pégaso e as Musas, e não românticos anões e gigantes. Isto pode não parecer grande progresso em relação aos argumentos mais escolásticos, tirados do princípio da analogia, em que se basearam Bocácio e Tasso.

6

Podemos acrescentar mais um tema — o relativo à situação moral da poesia — à nossa exposição da poesia no séc. XVI, e ao mesmo tempo apresentar um remate apropriado desta exposição, se nos referirmos agora a um trabalho de Sir Philip Sidney, a *Defence of Poesie*, que é, em Inglaterra, não só o ponto do contacto mais íntimo com a crítica italiana, como também um epítome brilhante daquilo que havia de melhor no espírito daquela crítica. A defesa utilitária da poesia, feita por um inglês, surge-nos logo no início do século, com o *Boke of the Governour* de Sir Thomas Elyot (1530) em cujos capítulos X e XII do Livro I (a educação de um empregado dos serviços públicos descrita por um empregado dos serviços públicos) se pode ver a afirmação de que Homero e Virgílio são capazes de dar ao jovem não só lições de moral, mas

---

[1] Cf. Cap. XV, p. 405.

também de lhe ensinar o ofício das armas, ou ainda política e criação de cavalos [1]. Uma ideia menos pragmática sobre o valor civilizador da literatura constituía uma das premissas básicas do humanismo da Renascença e da teoria renascentista da educação — nos *Adágios* de Erasmo, por exemplo, ou nos tratados de Ludovico Vives [2]. Através de toda a crítica italiana do século (em Trissino, Minturno, Cíntio, Mazzoni, por exemplo, e em quase todos os outros escritores), a fórmula aceite é moralmente didáctica, o prazer e a instrução aristotélico-horaciana [3], com inúmeras variantes não convincentes sobre as relações entre ambos. (Castelvetro, tendo em vista a recreação prática do espectador comum, foi um dos primeiros a repudiar nìtidamente o ponto de vista didáctico, repúdio que se alastrou com os críticos franceses do séc. XVIII [4].) Ao mesmo tempo, a acusação platónica de imoralidade podia fàcilmente ser aduzida contra a poesia, particularmente quando os moralistas ingleses (por exemplo, Roger Ascham no seu *Scholemaster*) ligavam a poesia à licenciosidade italiana nos costumes ou vestuário, ou quando os escritores puritanos volviam a sua atenção para o teatro. Um dos mais mordazes entre estes últimos — e hoje um dos mais bem conhecidos entre todos aqueles que tomaram parte na longa guerra de panfletos que rebentou em Inglaterra pouco depois dos inícios do teatro profissional londrino em 1571 — foi Stephen Gosson, sucessivamente escritor teatral, estudante num seminário católico em Roma, clérigo anglicano, e vigário em Great Wigborow em Essex e em St. Botolph, Bishopsgate. O ponto principal deste ruidoso, mordaz e duplo protesto eufuístico contra a influência moral das próprias peças teatrais e das deploráveis companhias que, em grande número, afluíam ao teatro, pode ver-se, de modo razoàvelmente claro, no loquaz título da sua *School of Abuse: containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Players, Jesters, and such like Caterpillars of a Commonwealth: Setting up the Flag of Defiance to their mischievous exercise, and overthrowing their Bulwarks, by Prophane Writers, Natural Reason, and common experience: A Discourse as Pleasant for them that favor learning, as profitable for all that will follow virtue.* «Porque eu mesmo estive matri-

---

[1] Gilbert, pp. 234-236.

[2] Um exemplo sintomático, embora nitidamente de menor projecção, pode encontrar-se, para o humanismo inglês, no tratado *De Fructu qui ex Doctrina Percipitur* por Richard Pace, oficial de Henrique VIII.

[3] Cf. Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555* (Urbana, 1946). Cap. IV, «The Function of Poetry».

[4] Vid., por exemplo, o abade d'Aubignac, Corneille, no seu *Discours de l'utilité... du poème dramatique*, e Saint Everemond. As suas ideias podem ser consideradas como estado embrionário de teorias muito posteriores da autonomia estética. Cf. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Dijon, 1926), p. 727.

culado na escola onde florescem tantas coisas más», escreve Gosson num dos seus passos característicos, «imitarei os cães do Egipto, que, chegando-se às margens do Nilo para saciarem a sede, bebem um gole e logo fogem, bebem a correr, a fim de não serem apanhados e transformados em presa de crocodilos».

> ... ainda mal entrámos, e logo a liberdade campeia sob todas as formas, enchendo-nos de poesia na sua forma mais inferior, e inutilizando o letrado que a ela se dedica: leva-nos às gaitas de foles, das gaitas de foles ao teatro, do teatro ao prazer, do prazer à ociosidade, da ociosidade ao sono, do sono ao pecado, do pecado à morte, da morte ao Demónio, se seguirmos depressa os seus ensinamentos e passarmos por cada forma sem nos revoltarmos [1].

Este panfleto apareceu em 1579, com uma dedicatória «Ao mui digno e nobre Senhor Philip Sidney». Foi quando Sidney, tendo regressado das suas viagens de estudo na Suíça e Itália, e vagamente ligado à corte isabelina sob a protecção de Leicester, e em relações com Spenser e com os membros do Areópago, andava ocupado com as suas actividades literárias, os seus sonetos a Estela e o romance *Arcadia*, actividades que, no breve lapso de tempo até à sua morte em Zutphen, fizeram dele o símbolo brilhante do espírito literário cortesão na Inglaterra. Em grande parte devido à dedicatória de Gosson e a uma alusão que Spenser lhe fez numa carta datada de Leicester House e dirigida ao erudito Gabriel Harvey, de Cambridge, mas em parte também devido a certos pontos na argumentação de Sidney e em certos pedaços de paródia de um estilo eufuísta que se assemelham a ecos de Gosson [2], a *Defesa da Poesia* de Sidney, muito embora escrita em 1585, tem sido tradicionalmente considerada uma réplica a Gosson. Circulou em manuscrito entre os literatos durante a vida de Sidney e em breve era citada pelos críticos de mais nomeada — na *Arte* de Puttenham em 1589, e na *Apologia* de Harington de 1598. Em 1595 teve a vantagem de ser publicada simultâneamente por dois impressores, Ponsonby e Olney, sob dois títulos diversos: *The Defence of Poesie* e *An Apologie for Poetrie*. É uma espécie de começo formal de uma teorização literária por parte dos homens de letras ingleses, e um começo bastante brilhante, escrita no estilo elevado, entusiasta e, por vezes, um pouco liberto de sintaxe de um dedicado

---

[1] (Londres: The Shakespeare Society, 1841), p. 14.

[2] A oposição entre a simplificada retórica ramista de Sidney e a paródia da patrística leitura de símbolos no Eufuísmo de Gosson constitui parte de um tema que desenvolveremos no Cap. XII.

defensor cheio de talento, que iria ofuscar o baixo nível e a miopia dos descontentes moralistas profissionais. O trabalho reflecte e condensa não só a crítica continental do século, mas também determinada porção da crítica clássica grega e romana. Alguns passos têm sido atribuídos a Minturno, Scaliger e Castelvetro. E mais tarde as fontes originais da crítica e anticrítica neoclássica, a *Poética* de Aristóteles e a *República* de Platão, Livro X (talvez em traduções latinas, como a de Pazzi de Aristóteles e a de Ficino de Platão), foram apresentadas como as verdadeiras fontes dos conhecimentos de Sidney [1]. Não resta dúvida que ele lia pouco grego, e é provável que conhecesse melhor as interpretações contemporâneas da crítica clássica que pròpriamente essa crítica. Mas tudo isso pouco importa. Sidney escreveu não uma enciclopédia de pedante, mas um ensaio de pessoa fina e educada.

Os pontos de maior interesse neste ensaio incluem uma dupla definição preliminar de poesia, tirada de Aristóteles e de Horácio, uma afirmação, agora célebre, de que a fábula narrada pelo poeta «arranca» as crianças às suas brincadeiras e tira as pessoas idosas do canto da chaminé [2], uma adaptação da doutrina aristotélica que faz da poesia uma união de filosofia e história e lhe concede a mais alta palma literária após as *Escrituras*, uma invocação de Platão como testemunha a favor da poesia (na peugada de uma autoridade como Scaliger, Sidney exagera as concessões socráticas à loucura poética no *Íon*), e uma secção na qual Sidney aplica as normas de Scaliger e Horácio à poesia inglesa. Sidney protesta contra a frouxa unidade das tragédias académicas (exceptuando *Gorboduc*) e o ruído das espadas de madeira nas cenas de batalhas. Refere-se, com respeito, ao *Shepheardes Calender*, confessa o seu alvoroço ao ouvir a velha balada de Chevy Chase, e volve o seu olhar respeitoso e admirador para Chaucer — «que naquele tempo tão brumoso conseguiu ver tão claramente». Podemos considerar estes pormenores na *Defesa* de Sidney como constitutivos de um dos primeiros marcos no progresso da consciência e história literária inglesa, um assunto ao qual volveremos em capítulos posteriores [3].

Olhando um pouco mais de perto o conteúdo teorético da defesa moral que Sidney fez da poesia, dever-se-á notar, em primeiro lugar, que a segunda das definições preliminares de Sidney apresenta o *conteúdo* moral

---

[1] Cornell March Dowlin, «Sidney's Two Definitions of Poetry», em *MLQ*, III (Dezembro, 1942), 573-81.

[2] «Com um conto, na verdade, ele se aproxima de vós, com um conto que arrebata as crianças às suas brincadeiras e arranca as pessoas idosas ao canto da chaminé» (ed. A. S. Cook, Boston, 1890, p. 23). Harington vai buscar este passo a Sidney.

[3] Vid. particularmente Cap. XI e XXIV.

da poesia (isto é, vícios e virtudes avaliadas correctamente) como uma parte dos seus requisitos essenciais — visto, de facto, a sua primeira definição atribuir explìcitamente à poesia um propósito didáctico.

> A poesia, por conseguinte, é uma arte imitativa, porque Aristóteles assim a designa com o termo *mimēsis*, isto é, uma representação, simulação ou figuração; falando metafòricamente, um quadro que fala, com o objectivo de ensinar e deleitar [1].

> ... não é o rimar e o versejar que fazem o poeta..., mas aquelas imitações de notáveis imagens de virtudes, vícios, etc., juntamente com aquele ensino encantador é que deve ser a característica autêntica pela qual se conhece um poeta [2].

Todavia, em segundo lugar, num outro ponto do ensaio, quando enfrenta as objecções platónicas e é forçado a argumentar acerca dos requisitos morais e do modo como os reconciliar com a circunstância de muita poesia de boa qualidade ser imoral, Sidney escreve uma coisa diferente: o fenómeno da poesia imoral («conceitos amorosos», «apetite sexual», «vaidade», «grosseria» na poesia) não significa «que a poesia abuse da inteligência do homem, mas que a inteligência do homem abusa da poesia». Sidney poderia ter dito (embora dizê-lo contradissesse factos fàcilmente observáveis, e ele não o disse) que a poesia imoral, segundo a sua anterior definição, não era poesia. Preferiu levantar o problema de como a poesia, que se define como qualquer coisa de moral, pode, *de facto*, ser moral ou imoral. A sua resposta — em termos do ideal concebido em relação ao que é mais real — não deveria ser posta de parte de ânimo demasiado leve, embora ela talvez, perante a simples lógica, apresente algumas dificuldades.

> Não; de facto, embora eu admita que se possa fazer mau uso da poesia, e que, fazendo-se mau uso dela, ela possa, mercê da sua suave força encantadora, fazer mais mal que qualquer outro exército de palavras, daqui não se poderá de modo nenhum concluir que o mau uso dê razão para se censurar aquilo que sofre esse mau uso; pelo contrário, a boa razão diz-nos que se aquilo, de que se faz mau uso, provoca o mal, também se se usar bem... produzirá muito bem [3].

---

[1] Cook, p. 9.
[2] Cook, p. 11.
[3] Cook, p. 38.

Talvez que muitos volumes, posteriormente publicados, com numerosos debates sobre o assunto, não tenham conseguido dar forma mais justa a este delicado conflito de valores. Poder-se-ia sumariar o problema dizendo que Sidney, semelhantemente a muitos daqueles que afirmaram que a poesia é (e deve ser) moral, não conseguiu resolver a ambiguidade da palavra *deve*. Tratar-se-á de um «deve» poético, ou será, na realidade, um «deve» moral? No segundo sentido, «deve ser moral» é uma tautologia — uma vez que todas as nossas obras devem ser morais. Será a tese sobre a moralidade na poesia um truísmo no campo da moral, ou encontra-se, de facto, no domínio da poética? Terá, na realidade, relação com o ofício do poeta?

Mas sòmente quando nos libertamos da questão, demasiado explícita, acerca da moral, posta pelo incómodo Gosson, e nos permitimos ouvir Sidney como que fazer eco de algumas daquelas doutrinas renascentistas, mais seguras porque mais generalizadas, sobre a idealidade, às quais há pouco nos referimos, é que temos o Sidney tão querido da tradição literária inglesa. Recordemos que na Antiguidade havia aparecido a doutrina plotiniana do acesso íntimo do poeta às formas transcendentes, e o exemplo do Zeus de Fídias, divinamente concebido, que Plotino compartilhou com a *Vita Apollonii* de Filóstrato. Estas introduções a uma teoria de imaginação criadora tiveram as suas contrapartidas notáveis na Renascença inglesa. Há, por exemplo, aquele passo em *O Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare, no qual «Os olhos do poeta, revirando-se em maravilhoso delírio / Descem do céu à terra e sobem da terra ao céu / ... a pena do poeta... atribui ao insubstancial nada / Uma morada e um nome» [1]. Existe outro na obra de Bacon *Proficience and Advancement of Learning*, no qual «a razão prende e sujeita o espírito à natureza das coisas», e a poesia «levanta e alteia o espírito, submetendo as aparências das coisas aos desejos do espírito». «Por isso, sempre se julgou ter alguma participação da divindade» [2]. E o próprio Sidney contribui com duas das frases mais brilhantes deste florilégio: a breve refutação de uma acusação já conhecida... «o poeta... nada afirma, e por conseguinte nunca mente», e uma metáfora que, enquadrada no seu necessário contexto, apresentamos como remate e conclusão da nossa viagem desde a Antiguidade até ao primeiro despertar da consciência crítica inglesa.

---

[1] No contexto (*Sonho de uma Noite de Verão*, V, I, 1-28), no qual o poeta é agrupado com o lunático e o enamorado, talvez estas palavras não devam ser tomadas assim tão solenemente como têm sido muitas vezes.

[2] *Proficiência e avanço do conhecimento*, Livro II, parágrafo 43.

> Não há nenhuma arte humana que não tenha as obras da natureza como o seu principal objecto... Só o poeta, desdenhando sujeitar-se a tal submissão, exaltado pelo vigor da sua própria invenção, se eleva, de facto, até uma outra natureza, ao apresentar as coisas, quer melhores que as produzidas pela própria natureza, quer originando novas formas como nunca existiram na natureza, tais como os heróis, semideuses, ciclopes, quimeras, fúrias, e coisas semelhantes; assim ele segue de mãos dadas com a natureza, não encerrado dentro da limitação das dádivas que ela outorga, mas movimentando-se livremente dentro do zodíaco do seu próprio engenho. A natureza nunca revestiu a terra com tapeçarias tão ricas como as que os poetas têm tecido; nem com rios agradáveis, árvores frutíferas, flores odorosas, nem seja com o que for que possa tornar a tão amada terra ainda mais encantadora; o mundo da natureza é de latão; só os poetas dão origem a um mundo dourado [1].

[1] Cook, pp. 7-8.

O erro aqui consiste, como é óbvio, em aplicar a estes versos um ritmo que, se não se encontra completamente fora do conhecimento dos seus autores, está, em todo o caso, fora dos seus hábitos e intenções. Uma maneira de proceder mais razoável, em face de tão grotescos efeitos, teria sido arriscar a pergunta de se tal leitura ou pronúncia teria sido admitida por Sidney, Harvey e todos os outros. Uma introdução a semelhante investigação foi feita por McKerrow, que perguntou: «qual é o ritmo de um hexâmetro?», mas infelizmente não levou mais longe a sua interrogação, e replicou com as palavras aquiescentes: «Não duvido de que então liam hexâmetros como se lêem agora nas escolas: "árma virúmque canó, Trojaé qui etc."», isto é, com um ritmo de escansão. Mas isto lança-nos para o ponto de vista de Southey, Ellis, Saintsbury e outros, cuja improbabilidade já observámos.

Invertamos, porém, a maneira de proceder e vejamos em que ponto ficam Virgílio e Ovídio e Lucano quanto à mesma acusação de falsa acentuação na sua própria língua. Porque, se é uma conclusão válida que Sidney, com o fim de obter um ritmo de hexâmetro, deve ter previsto para o seu verso «núrs inwárd maladíes» a leitura com a acentuação distorcida que indicámos, então será igualmente verdadeiro que Virgílio fez a mesma exigência aos seus leitores romanos, ao escrever *Italiám fató profugús*, desafiando assim a regra latina de que nenhuma palavra, salvo quando seguida por uma enclítica, poderia ser acentuada na última sílaba. A conclusão a que tal comparação nos leva mal exige a formulação específica de que nem o poeta romano nem o inglês tinham como intenção a ideia de que os seus versos deveriam ser lidos de outro modo que não fosse com a acentuação natural, válida para a sua própria língua.

Onde é que então, salvo se um icto métrico bem definido for observado, se encontra o ritmo, o batimento característico do hexâmetro? Bem poderemos perguntar, no caso do exemplo inglês. Quanto ao verso de Virgílio, a resposta é mais fácil. O próprio poeta e o leitor em que ele pensa, possuindo por natureza e pelo treino uma receptividade para a quantidade silábica, reconheceriam, com a mera sequência de sílabas longas e breves, o ritmo subjacente, sem se deixarem perturbar pelos verdadeiros acentos das várias palavras. O leitor inglês do tempo de Sidney, por outro lado, reproduzindo por artifício aquilo que o leitor antigo possuía por nascimento, e sem o treino necessário para reconhecer sílabas longas e breves, dificilmente poderá ter sentido qualquer ritmo discernível nas

vagas e incertas quantidades de muitos versos que Sidney ou Stanyhurst apresentaram aos seus leitores como hexâmetros quantitativos.

Nem o poeta da era isabelina nem o seu leitor se aproximaram do hexâmetro com a receptividade ou noção preconcebida do movimento rítmico de todo o verso, ou daquela «música», por assim dizer, que no hexâmetro moderno, de Longfellow por exemplo, é tão familiar. Sem dúvida que se conhecia e se praticava a «escansão» com o objectivo de ensinar os estudantes, mas nem nessa altura nem mais tarde tal exercício se considerava como uma versão literária legítima do verso. Certamente que, nas composições de Sidney e Harvey, surgem muitos versos bons que correspondem mais ou menos exactamente ao esquema de escansão de dáctilos e espondeus, mas, como veremos, aparecem mais acidentalmente que intencionalmente. A única característica rítmica fixa do verso hexâmetro latino em harmonia com o modelo de escansão era a cadência de acentos dos dois últimos pés *primus ab oris* (-uu/-u), na qual o acento da palavra e a quantidade silábica geralmente coincidiam. Esta cadência recorrente e regular tornou-se, desde o início, uma marca tão fixa do verso que, em rudes epitáfios populares e em versos medievais posteriores, é frequentemente o índice da intenção ou ambição de um autor construir um hexâmetro, mesmo quando pouco mais corresponde aos requisitos do verso clássico.

Mas esta ausência geral de um movimento rítmico bem definido através do verso não era sentida nem pelo poeta nem pelo leitor. Ambos tinham herdado o velho hábito secular de ler versos latinos simplesmente de acordo com o acento das palavras, e continuaram naturalmente com este hábito quando tiveram de lidar com o novo verso inglês. O poeta, sem dúvida, tinha consciência da sua minuciosa e ordenada sequência de dáctilos e espondeus, e poderá muito bem, no isolamento do seu quarto, ter feito a «escansão e verificação» da sua correcção; mas, certamente, não tinha a intenção de que os seus leitores compartilhassem dessa consciência.

— G. L. Hendrickson, «Elizabethan Quantitative Hexameters», *Philological Quarterly*, XXXVIII (Abril, 1949), 241-3, com autorização dos editores.

[A tese do Professor Hendrickson, de que não se esperava que o padrão quantitativo do verso experimental escrito por Sidney e outros elizabetanos se distorcesse ou conformasse com o natural ritmo acentual inglês, parece ser indiscutível e constitui uma valiosa clarificação das coisas. O problema estético que ainda subsiste poderia formular-se assim: De que maneira seria lícito esperar que o leitor inglês tivesse consciência dos dáctilos e espondeus quantitativos? De que maneira sentiam os leitores latinos de Virgílio «com a mera sequência de sílabas longas e breves o ritmo subjacente, sem se deixarem perturbar pelos verdadeiros acentos das várias palavras»?]

CAPÍTULO X

O NEOCLASSICISMO INGLÊS: JONSON E DRYDEN

1 — Jonson como poeta dramático: humores, personagens, sátira, objectivo moral. 2 — O *Timber* de Jonson, as suas fontes e ideias literárias. 3 — A imitação dos modelos clássicos distinta do plágio e ilustrada, o classicismo de Jonson sumariado. 4 — O neoclassicismo francês, ensaios de Corneille sobre o drama. 5 — O ataque de Sorbière contra a Inglaterra, o *Ensaio Sobre a Poesia Dramática* de Dryden, o radicalismo de Neander, o seu exame ao *Epicoene* de Jonson. 6 — A argumentação a propósito da rima e a sua relação com a verosimilhança e as unidades, a rima no drama inglês e no francês, a conversão de Dryden ao verso branco de Shakespeare. 7 — Contraste entre Dryden e Corneille, a dialéctica de Dryden, variedades de cepticismo no seu tempo, o seu probabilismo.

1

As fontes da *Defesa* de Sidney eram clássicas, mas o espírito não era muito rigorosamente clássico. Sidney exibe o alegre fogo de artifício da Renascença italianizada. As suas cores são entusiastas, neoplatónicas, oiro e púrpura ideal. O movimento é altaneiro. É essencialmente um teórico da imaginação exuberante. Um classicismo muito mais severo, enquadrado nas normas da imitação ética objectiva, pode observar-se em Ben Jonson, que vem agora a seguir na linha dos homens de letras ingleses com preocupações críticas. Jonson era um homem dos teatros públicos, com um génio que brotava daquela secção picante, adstringente e cómico-satírica do classicismo. Escreveu medianas tragédias clássicas *(Sejanus, Catiline)*, mas revestiu bem com um espírito malicioso as personagens das suas comédias, quer de fundo nativo, quer italianas *(Every Man in his Humor, Bartholomew Fair, Volpone)*. Estas, ele baseou-as sòlidamente nas unidades clássicas, e na sua técnica ética

delas uniu a herança fisiológica medieval, o carácter simplificado como «humor» ou afectação de «humor» [1], com o tipo plautiniano (o soldado fanfarrão, o criado esperto, o marido avarento e ciumento, o jovem alegre, o papalvo da cidade, o papalvo da aldeia). Mostrou além disso fortes traços do «carácter» de Teofrasto, um género recentemente restituído à tradição pelas edições do letrado continental Isaac Casaubon, em 1592 e 1598, que apareceu, simultâneamente com as peças de Jonson, nos *Characterisms* (1608) do bispo Joseph Hall e nos *Characters* (1614) de Sir Thomas Overbury.

Jonson escreveu uma espécie de classicismo pátrio [2] que tem sido difícil realmente de apreciar por qualquer público desde os meados do séc. XVIII — obsceno mas moralizador, cáustico, cheio de espinhos, vulgar, imediato, londrino e local (e, consequentemente, obscuro para os tempos de hoje). Era a técnica satírica romana aplicada à vida imoral londrina, e um sólido exemplo do princípio augustano da «imitação» ou re-criação do modelo clássico. Esta época era aquela em que Londres, a sofisticada e variegada capital, dava origem a um desenvolvimento súbito de literatura social. O epigrama, pouco conhecido no Ocidente desde os tempos de Marcial e da Roma imperial, era agora novamente cultivado, da mesma maneira como a sátira de Juvenal. Tal como Teofrasto e o seu discípulo Menandro se tinham seguido a Sófocles e Aristófanes, assim Jonson e Hall [3] se tinham seguido a Shakespeare.

A teoria de que a literatura cómica e satírica possui mais uma intenção moral que uma intenção acusadora ou caluniadora (teoria que, possìvelmente, terá orientado de certo modo a produção cómica de Jonson) surge com frequência, de modo explícito no seu Prólogo, Epílogo, ou

---

[1] Henry L. Snuggs, «The Comic Humours: A New Interpretation», *PMLA*, LXII (Março, 1947), 114-22, argumenta de modo convincente que os «humores» cómicos do drama jonsoniano não eram, na realidade, os temperamentos definidos na tradição físico-psicológica, mas os pseudo-humores de uma excentricidade afectada.

[2] A cena agora é em Londres; e saiba toda a gente
Não há melhor alegria do que a que aqui se sente;
Nem mais fecundo clima pra rameiras fatais,
Proxenetas, escudeiros, impostores e outros que tais,
Cujos modos (agora humores...) enchem os nossos palcos.

— Prólogo de *The Alchemist*.

Depara-se-nos aqui uma fase primitiva no desenvolvimento de uma espécie de orgulho nacional, que teremos oportunidade de voltar a comentar no Cap. XI.

[3] E. C. Baldwin, «Ben Jonson's Indebtedness to the Greek Character-Sketch», *MLN*, XVI (1901), 385-96.

em discursos das personagens. Cícero, diz Cordatus em *Every Man out of His Humour* (III, 1), gostaria que uma comédia fosse:

> *Imitatio vitae, Speculum Consuetudinis, Imago veritatis* [1], uma coisa totalmente agradável e ridícula, e acomodada à correcção dos costumes.

Juntamente com esta opinião sobre o objectivo cómico, seguia a farisaica confiança do autor em si mesmo [2], atitude que provinha das instruções aristotélicas ao orador que falasse de si mesmo, e do dito de Catão, que afirmava que um bom orador tem não só de saber falar como também de ser um bom homem *(vir bonus dicendi peritus)* [3], e ainda do retrato que Horácio nos traça do poeta satírico probo. Como Milton diria na *Apology for Smectymnuus*,

> Aquele que não deseje para o futuro ver frustradas as suas esperanças de escrever bem sobre coisas louváveis, deverá ser, ele mesmo, um verdadeiro poema [4].

2

As afirmações críticas mais formais de Jonson incluíam uma tradução em verso branco, um tanto indiferente, da *Arte Poética* de Horácio, uma *Arte* da sua autoria que possìvelmente se terá perdido por ocasião do incêndio na sua biblioteca em 1623 [5], alguns *obiter dicta* pungentes sobre ingleses seus contemporâneos (como a afirmação de «que Donne merecia a forca por não ter observado a acentuação conveniente») formulados quando ele foi à Escócia em 1619 e conversou com o poeta Drummond; e havia ainda algo mais, sem dúvida o mais importante de tudo. Refiro-me ao livro publicado pòstumamente no fólio de 1641 das suas

---

[1] Henry L. Snuggs, «The Source of Jonson's Definition of Comedy», *MLN*, LXV (1950), 543-4, indica uma fonte intermediária em Minturno, *De Poeta*. Cf. Cap. V, p. 112.

[2] Cf. Eugene M. Waith, «The Poet's Morals in Jonson's *Poetaster*», *MLR*, XII (Março, 1951), 13-19.

[3] Atkins, II, 16.

[4] *The Student's Milton*, ed. de Frank A. Patterson (Nova Iorque, 1941), p. 549. A aplicação dramática desta doutrina e o seu real significado crítico encontram-se belamente ilustrados nos prefácios biográficos dos Livros III, VII e IX do *Paraiso Perdido* (Cf. John S. Dieknoff, «The Function of the Prologues in *Paradise Lost*», *PMLA*, LVII, Setembro, 1942, 696-704) e ainda nas apologias de Alexander Pope a propósito da sua carreira satírica, sobretudo na *Epistle to Arbuthnot*.

[5] Cf. Leah Jonas, *The Divine Science* (Nova Iorque, 1940), p. 16.

Obras com o título *Timber: or Discoveries; Made upon Men and Matter: As they have flow'd out of his daily Reading; or had their refluxe to his peculiar Notion of the Times.* Como o título sugere, a obra era um repositório de ideias clássicas coligidas e traduzidas, um tanto ao acaso, por um prático das letras, para os seus variados objectivos. A semelhança entre alguns dos passos e certos versos de Jonson [1] indica um destes objectivos. Um grupo de ensaios de tendência política dá a impressão de materiais para uma carta ao rei sobre as funções régias. Alguns passos de sátira literária são do género que um homem poderia copiar ou traduzir para acalmar o seu próprio rancor perante a estupidez dos seus inimigos. Várias outras secções, as mais directamente ligadas à literatura e as com uma sequência mais coerente, dão um tanto a impressão de notas destinadas a actividade docente, e a recente descoberta de um documento legal, que parece mostrar que Jonson teria residido, por volta de 1623, em Gresham College, levou à especulação plausível de que ele exerceria as funções de professor substituto de retórica naquele Colégio [2]. A investigação moderna descobriu fontes clássicas e renascentistas (Cícero, Petrónio Quintiliano, os dois Sénecas, Erasmo, Maquiavel, Vives, Bacon e uma porção de outros) para cerca de quatro quintos do material que constitui o *Timber* de Jonson. A discussão literária clássica mais constante que se nos depara nos últimos onze números [3] é sobre poesia, tragédia e comédia. A segunda metade, sobre tragédia e comédia, é sobretudo derivada, não das fontes italianas em que Sidney se havia estribado, mas de outras mais setentrionais, da *De Tragoediae Constitutione* e da *Ad Horatii de Plauto et Terentino Judicium Dissertatio* do professor holandês Daniel Heinsius e do jesuíta da Boémia Jacobus Pontanus [4]. Uma parte um tanto longa sobre estilo em prosa e epistolografia (n.os 124-126) é tirada directamente de um tratado inglês de retórica que então circulava em manuscrito entre os conhecedores da matéria, as *Directions for Speech and Style* do diplomata

[1] Cf. n.º 101, «*Amor nummi*», e n.º 103 com *The Style of News*, III, II, e III, I; *Discoveries A Critical Edition*, ed. Maurice Castelain (Paris, 1906), pp. XXII-XXIII. Jonson disse a Drummond que o seu processo de trabalho era escrever os seus pensamentos primeiro em prosa e depois traduzi-los.

[2] C. J. Sisson, «Ben Jonson of Gresham College», *TLS*, Setembro 21, 1951, p. 604; e o comentário de George B. Johnston, *TLS*, Dezembro 28, 1951, p. 837. Vid. a edição de Ralph Walker, *Discoveries* (Siracusa, 1953).

[3] Os números 1-137 foram inseridos por Gollancz (1898) e conservados por Castelain.

[4] J. E. Spingarn, «The Source of Jonson's Discoveries», *MP*, II (Abril, 1903), 1-10; Allan H. Gilbert e Henry L. Snuggs, «On the Relations of Horace to Aristotle in Literary Criticism», *JEGP*, XLVI (Julho, 1947), 240-4.

John Hoskins [1]. As outras partes do *Timber* de Jonson, que tratam de crítica literária, constituem cerca de dois terços do todo. Deveremos argumentar que elas, pelo simples facto de terem sido escolhidas e coordenadas por Jonson, representam as suas tendências críticas e, por consequência, poderão ser discutidas como se fossem da sua autoria? Talvez. Em todo o caso, possuímos aqui uma boa antologia da doutrina clássica e renascentista reduzida a uma vigorosa linguagem própria de Séneca [2]: «escrever rápido não é escrever bem; mas escrever bem leva a escrever rápido» (n.º 115); poesia (*poesis*) requer não só «excelência de natural engenho», mas «exercício», «imitação», «estudo» e «arte» (n.º 130); poesia cómica [3] é a que mais se aproxima da oratória, porque é a que possui dotes mais variados para retratar e inflamar as «emoções do espírito» (n.º 130); «os episódios e digressões numa fábula são a mesma coisa que a mobília e outros objectos numa casa» (n.º 134). Excepto na última secção (n.ºs 127-136) sobre teoria poética e dramática, o *Timber* concentra-se no estilo epistolar e oratório, nas virtudes varonis da brevidade, clareza, vigor, discrição (n.º 125), nos problemas práticos do autor e nas regras de ordem prática que um literato veterano considerou úteis; dá mais importância ao *poeta* que ao *poema*. Algumas opiniões sobre escritores ingleses constituem um caso notável na primitiva história da consciência literária inglesa.

> Assim como *Tito Lívio* antes de *Salústio*, assim *Sydney* antes de *Donne;* e nada de tomarem o gosto a *Gower* ou *Chaucer*, a fim de que, apaixonando-se demasiado pela Antiguidade sem lhe apreenderem o peso, se não tornem rudes e áridos de linguagem... *Spencer*, ao imitar os Antigos, não criou nenhuma linguagem; todavia, gostaria que o lessem por causa do assunto. — N.º 116.
>
> *Lucrécio* é áspero e rude nestes dois pontos; ele procura-os: tal como alguns *chaucerismos*, entre nós, que bem melhor seria eliminar e banir. — N.º 119 [4].

---

[1] John Hoskins, *Directions for Speech and Style*, ed. Hoyt H. Hudson (Princeton, 1935), pp. XXVII-XXVIII.

[2] Jonson exprime a sua admiração pelo estilo de Bacon nos números 71 e 72. Swinburne, redescobrindo *Timber* em 1889, considerava o seu estilo melhor que o de Bacon.

[3] Teremos ocasião no capítulo seguinte de citar o que, a ouvidos modernos, parecerá um curioso tratamento da comédia no n.º 131.

[4] Vid. N.º 64, sobre Shakespeare, citado por nós mais adiante. As afirmações de Jonson acerca do «pouco latim e ainda menos grego» de Shakespeare e de ele per-

3

A doutrina clássica que o *Timber* de Jonson provàvelmente mais esclarece é a relativa à imitação dos modelos. Que a exuberância e poder de invenção da Renascença inglesa era compatível com um firme interesse por modelos clássicos é um facto de que nos poderemos lembrar pensando simplesmente em fenómenos bem conhecidos, tais como as fontes das peças de Shakespeare e as numerosas traduções produzidas naquela época em Inglaterra (o *Ovídio* de Golding, o *Ariosto* de Harington, o *Homero* de Chapman, o *Tasso* de Fairfax, o *Montaigne* de Florio, as obras do «Tradutor Geral» Philemon Holland) [1]. O *Timber* de Jonson relaciona-se com este espírito da época de duas maneiras: não só por meio da norma e preceito, mas também, como já referimos, pelo exemplo. Talvez alguns preceitos pareçam estar em conflito com outros. Um dos cinco processos principais de chegar à *poesis* é, como já observámos, a «imitação».

> ... ser capaz de converter a substância ou riqueza de outro poeta em seu uso próprio. Escolher um homem excelente, melhor que todos os outros, e segui-lo até ser exactamente como ele; ou tão semelhante a ele que a cópia possa fàcilmente confundir-se com o original. — N.º 130.

Ao mesmo tempo, o *Timber* de Jonson encerra certo número de severas críticas à prosternação servil perante os antigos («Nada é mais ridículo que fazer de um autor um ditador, tal como as escolas fizeram de Aristóteles»; «qual desses gregozitos jamais ousou dar preceitos a Demóstenes?») [2]. E do mesmo modo como os seus antigos modelos Horácio e Marcial, também Jonson se mostra indignado e severo em relação àquela espécie de imitação literária que pode designar-se pelo epíteto de «roubo» [3]. Foi Marcial que introduziu o termo *plagiarius* na literatura latina. Jonson no seu *Poetaster* (1601) e o bispo Hall nas suas

---

tencer «não a uma época, mas a todas as épocas» surgem no poema que precede o Primeiro Fólio; a relativa à «falta de arte» aparece nas *Conversations with Drummond.*

[1] Cf. F. O. Matthiessen, *Translation An Elizabethan Art* (Cambridge, Mass., 1931).

[2] N.os 123, 130.

[3] Os escritores que recusam o auxílio da imitação (N.º 65) incluem não só aqueles que desprezam os modelos, mas também aqueles que roubam sem o reconhecer e aqueles que roubam e afirmam a sua originalidade — fazendo uma «falsa reivindicação dos seus próprios dons». «Tais são todos os ensaístas, e inclusive o seu próprio mestre Montaigne.»

Sátiras (1608) empregam o mesmo termo [1]. O próprio Jonson, viria Dryden a dizer [2], era um «plagiário culto». Mas esta frase, aplicada ao conhecido uso, por parte de Jonson, de fontes antigas, era apenas um gracejo, porque o conceito de plágio era ético e social, e referia-se ao acto de roubar a fama e proveito de outra pessoa. Não era um conceito crítico, como quase se tornou para uma época posterior. «Plagiato», observou um dos editores de Jonson, «é uma invenção do séc. XIX» [3].

Os fragmentos traduzidos do *Timber* de Jonson exibem tanto cuidado, energia e justeza de estilo como se se tratasse de ideias suas, exclusivamente da sua autoria. A razão disto encontra-se no facto de ele não fazer qualquer distinção de valor literário a favor dos seus próprios pensamentos e *contra* os que encontrou em Quintiliano e Cícero. O labor literário não era essencialmente uma expressão pessoal, mas imitação objectiva, quer directamente da natureza, quer da natureza por intermédio de um modelo. E o uso de modelos implicava a sua assimilação e convidava ao seu aperfeiçoamento.

> Não como uma criatura que engole tudo, mesmo no estado cru, ou por amadurecer, ou mesmo sendo indigesto: mas como uma pessoa que se alimenta com apetite, e possui um estômago capaz de misturar, dividir e transformar tudo em alimento. Não para imitar servilmente, como *Horácio* diz... mas para fazer extrair o mel, como a abelha, das melhores e mais selectas flores. — N.º 130 [4].

O seguinte passo do *Timber* sobre a memória poderia, sem dúvida, considerar-se como possuindo qualquer coisa de auto-revelação.

> A *memória* é, de todas as faculdades do espírito, a mais *delicada* e *frágil;* é a primeira das nossas *faculdades* a sofrer a acção da idade. *Séneca*, o pai, o *retórico*, confessa que possuía uma memória maravilhosa, não só para receber, como para fixar e reter. Eu mesmo, na minha juventude, era capaz de repetir tudo quanto havia feito, e assim continuei até passar dos quarenta anos; a partir de então a

---

[1] Harold O. White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance* (Cambridge, 1935), pp. 120-1, 133-4. Cf. Austin Warren, *Crashaw* (Baton Rouge, 1939), pp. 102-3.

[2] *Essay of Dramatic Poesy*, in *Essays*, ed. W. P. Ker, I, 43.

[3] Schelling, citado por Castelain, p. XXIII.

[4] Cf. no suplemento do Capítulo XI o emprego feito por Swift do símbolo da abelha e da aranha ao expor a diferença entre «antigos» e «modernos».

> memória decaiu muito em mim... Tudo quanto lhe confiei, enquanto novo e rapaz, ela me restitui de bom grado e sem hesitações; mas aquilo que agora lhe confio, ou lhe confiei em anos posteriores, é conservado um tanto negligentemente e perde-se por vezes. — N.º 56.

Todavia, Jonson segue aqui um tanto de perto aquele passo de Séneca o Velho, a que ele alude [1]. (Talvez porque se ajustasse literalmente ao seu próprio caso, talvez porque a sua própria experiência lhe mostrasse nele certa verdade geral.) Ou tomemos um dos pontos mais conhecidos no *Timber*, o esboço de Shakespeare.

> Lembro-me de que os actores têm frequentemente afirmado, como homenagem a Shakespeare, que nos seus escritos, qualquer que fosse a matéria, ele nunca riscou uma única linha. A minha resposta tem sido: «quem dera que ele tivesse riscado um milhar delas!», o que foi considerado por muitos uma coisa malevolente. Eu não teria dito uma coisa destas se não fosse a ignorância desses actores que escolheram, para elogiar o amigo, precisamente o ponto em que ele mais havia claudicado. E para justificar a minha própria sinceridade (porque eu estimei o homem e honro a sua memória como ninguém): Ele era, sem dúvida, honesto e de uma natureza aberta e livre; possuía uma fantasia excelente; óptimas ideias e expressões delicadas, nas quais se movimentava com uma facilidade que seria necessário por vezes contrariar: «*sufflaminandus erat*», como Augusto disse de Hatério. O engenho era propriedade sua; assim também lhe pertencesse a capacidade de o dominar. Muitas vezes caiu em situações que não podiam deixar de provocar o riso, como quando César, ao observarem-lhe «*César, és injusto para comigo*», replica: «*César nunca é injusto, a não ser com justa causa*», e coisas semelhantes, que se tornavam ridículas. Mas redimiu os seus defeitos com as suas virtudes. Havia nele muitas mais coisas a elogiar que a perdoar. — N.º 64.

Jonson, aqui, indica-nos que uma fonte de pelo menos algumas das suas frases é Séneca — um passo das *Controversiae* (IV, Prefácio, 7-11) de Séneca o Velho sobre um poeta chamado Hatério. Mas imaginaríamos nós que a parte relativa à inspiração e seu domínio, que tão bem

[1] *Controversiae*, *Liber* I, 2-3.

se adapta ao contexto enquadrando a exemplificação do *Júlio César* de Shakespeare, havia sido escrita originàriamente há seiscentos anos a propósito de um poeta latino de importância secundária?

> *In sua potestate habebat ingenium, in aliena modum... saepe incidebat in ea, quae derisum effugere non possent... Redimebat tamen vitia virtutibus et persaepe plus habebat quod laudares quam cui ignosceres.*

Para o espírito neoclássico, a descoberta desta realidade individual primitiva não parecia diminuir a sua adaptabilidade a um caso contemporâneo. Nem a antiga aplicação de uma verdade geral obstava à sua genuína e viva aplicação moderna [1].

O forte senso comum de Jonson a respeito da imitação, mostrado ainda mais convincentemente na prática que nos preceitos, pode considerar-se como a chave de uma teoria de poesia que implicava um trabalho intenso — imitação, prática, estudo, arte (com isto apenas uma quantidade insignificante de *ingenium*) — uma teoria também que chamava a atenção para poemas enquadrados pela norma da realidade. Esta teoria celebrava a mobilidade e o poder da poesia, mas excluía a espontaneidade ou o que hoje designaríamos como imaginação criadora. Não incluía nenhuma afirmação, mesmo remotamente paralela à de Sidney, sobre o livre alcance do engenho, ou à de Bacon sobre a poesia submetendo os aspectos da realidade aos desejos do espírito. Pode transparecer certa hesitação ou desvio da norma clássica na maneira como Jonson trata coisas de menor importância, como as que prescrevem a unidade de lugar — e verificámos que é acusado de desafiar a autoridade dos críticos antigos. Mas é o primeiro homem de letras inglês a exibir um neoclassicismo quase completo e consistente. A sua importância histórica consiste no facto de ele anunciar vigorosamente a regra, a partir da qual, na geração seguinte. Dryden andará ocupado com muitos retrocessos delicadamente racionalizados. Um problema básico que Jonson entrega à nossa consideração (já posto antes implìcitamente por um grande apreciador da inspiração poética, Longino) poderia ser formulado da seguinte maneira: implicará uma norma estética da realidade objectiva uma teoria *genética* de consciente e enérgico esforço artístico? Se um poeta nos quiser dar um relato verdadeiro da natureza humana em geral, terá este poeta de ser um erudito, ou de possuir qualquer grau académico em gramática, lógica e retórica e nas outras disciplinas liberais superiores? Ou, por outro lado: implicará uma norma estética de expressão pessoal uma teoria genética

---

[1] Cf. *Timber* N.º 116 («Se lançarmos uma porção de água...») com Quintiliano, *Institutione* I, II, 26; e *Timber* N.º 11 com Quintiliano XII, XI, 18.

de livre e natural inspiração? Se um poeta pretender exprimir a verdade tal como ele a sentiu mais real e mais profundamente, terá ele de ser um rebelde contra a tradição e educação convencional, um boémio, sujo e de longos cabelos, um profanador de cinzas ancestrais? [1]

4

Durante a época que medeia entre a *Defesa da Poesia* de Sidney e o início da longa carreira crítica de John Dryden (com a Dedicatória da sua tragicomédia *The Rival Ladies* em 1664), o centro da autoridade crítica europeia passou de Itália para França. No afrancesado círculo literário da corte inglesa durante o período da Restauração (1660--1688), a influência externa mais efectiva era a do classicismo francês contemporâneo, aquele espírito que atingiu o seu auge nos dramas de Corneille e Racine. Uma diferença entre este classicismo francês e o primitivo classicismo italiano encontrava-se no facto de que as melhores obras criadoras ligadas ao classicismo italiano eram aquelas que haviam sido escritas sem ligação com o preceito ou, pelo menos, como sua amplificação *(Orlando Furioso, Gerusalemme Liberata, Il Pastor Fido)*, ao passo que as melhores obras do classicismo francês davam, na realidade, a impressão de resultar do preceito ou, pelo menos, de representarem uma tentativa consciente para sua demonstração. O neoclassicismo na poesia francesa do séc. XVII constituía nìtidamente uma força dinâmica e geradora. Ao mesmo tempo as suas formulações críticas tinham tendência a ser um pouco excêntricas. A primeira obra--prima de Corneille, *Le Cid* (1637), constituía uma peça clássica notável, uma realização nítida, por exemplo, das três *unités Scaligeriennes* (e para o futuro *cornelianas*). Todavia, ele mesmo havia de considerar essa obra como um dos seus esforços mais descontraídos [2]. *Le Cid* recebeu uma crítica nas *Observations* de Scudéry e nos *Sentiments de l'Académie* de Chapelain's durante o notório imbróglio conhecido pelos historiadores franceses como *La Querelle du Cid.* Na *Pratique du Théâtre*, 1657, do abade d'Aubignac, Corneille foi tratado com uma bela mistura de censura e de débil elogio. A defesa crítica do próprio Corneille depara-se-nos nos *Examens*, que ele antepôs a cada uma das suas peças na edição de 1660 e nos três *Discours* contidos nos mesmos volumes, *De l'Utilité et des Parties du Poëme Dramatique, de la Tragédie et des*

---

[1] Cf. Horácio, *Ad Pisones*, 296-7, 470.

[2] «*Bien que ce soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles*» (*Examen de Le Cid, Oeuvres*, ed. Charles Marty-Laveaux, 1862, III, 91).

Moyens de la Traiter selon le Vraisemblable ou le Nécessaire, e *Des Trois Unités*. Estes documentos mostram-nos a tortura da consciência neoclássica ao explicar-nos os seus lapsos de um modo que dificilmente será correcto e que, quando visto de fora, pode até parecer um tanto cómico [1].

Quando Aristóteles escreve que o enredo deve ser construído *kata to eikos ē to anagkaion* (de acordo com a probabilidade ou necessidade), pretende referir-se, julga Corneille, à probabilidade de verosimilhança (ou plausibilidade das coisas na natureza) ou então — no caso de isto não ser conveniente — à «necessidade» imposta pelas exigências dramáticas, à exigência das regras. É improvável que Don Rodrigo pudesse travar dois combates mortais por uma questão de honra e uma batalha contra os Mouros no espaço de vinte e quatro horas ou pouco mais, mas tal facto tornava-se necessário na economia do plano clássico de Corneille no *Cid (c'est l'incommodité de la règle)* [2]. Seria a unidade de lugar realmente plausível (verosímil) no *Cid* se se imaginassem os Mouros a invadir Sevilha por ocasião da maré cheia, quando afinal talvez o Guadalquivir não tivesse essa maré? O público francês não poria objecções a esta inobservância da verdade geográfica, uma vez que, pelo menos, poderia imaginar o fenómeno de acordo com os seus conhecimentos do Sena em Paris [3]. Havia uma subtileza mais legítima na explanação de Corneille sobre a sua maneira abstracta ou não especificada de tratar o lugar da acção *(le lieu théâtral)*, um vago terreno neutral, uma antecâmara para a qual se abrem os compartimentos das várias personagens que moram no mesmo palácio, ou até uma espécie de espaço não identificado, onde os actores, dando apenas alguns passos, se deslocam de uma parte da cidade para outra [4]. E havia, sem dúvida, muita verdade no seu argumento de que um «ornato» formal em que ele era especialista, a *liaison des scènes* (pelo qual cada grupo de personagens, dentro de cada acto, fornecia algumas para o grupo seguinte ou cena, de modo que o palco nunca estava vazio), havia sido imposto cada vez mais pela prática que ele possuía e pelo gosto cada vez mais meticuloso do próprio público; não se tratava aqui de autoridades antigas nem de concepções teóricas

---

[1] Cf. Pierre Legouis, «Corneille and Dryden as Dramatic Critics», in *Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson* (Oxford, 1938), pp. 269-78.

[2] Reunimos aqui, por uma questão de condensação, princípios gerais do *Discours* de Corneille sobre a tragédia e exemplos específicos do seu *Examen* de *Le Cid*.

[3] *Examen de Le Cid, Oeuvres*, III, 97-8.

[4] «*Ainsi, par une fiction de théâtre, on peut s'imaginer que don Diègue et le Comte, sortant du palais du Roi, avancent toujours en se querellant, et sont arrivés devant la maison de ce premier lorsqu'il reçoit le soufflet qui l'oblige à y entrer pour y chercher du secours*» (*Examen de Le Cid, Oeuvres*, III, 100).

a priori. Em qualquer caso, todavia, a liberdade ia ficando cada vez mais restringida «de precedente para precedente». Os *Discourses* e *Examens* de Corneille representam um estádio muito avançado da exactidão e do engenho neoclássico.

5

Aconteceu que no ano de 1663, um francês chamado Samuel Sorbière visitou a Inglaterra incumbido de qualquer espécie de missão quase diplomática ou jornalística, e, ao regressar a França, teve uma atitude pouco diplomática ao publicar um relato da sua *Voyage* [1], no qual formulava observações muito pouco lisonjeiras acerca da ciência inglesa e do teatro inglês.

> Mas estas comédias não desfrutariam em França do bom acolhimento que têm em Inglaterra.
>
> Os poetas ingleses riem-se da unidade de lugar e da regra das vinte e quatro horas... O enredo das suas comédias abrange por vezes vinte e cinco anos; e depois de haverem apresentado no primeiro acto o casamento de um príncipe, logo a seguir nos mostram as viagens e as façanhas do filho [2].

Sorbière conseguiu provocar uma resposta, não só em relação ao aspecto científico como também ao literário, por parte do historiador da Real Sociedade Inglesa Thomas Sprat. E não foi muito depois deste incidente que John Dryden, poeta cortesão e dramaturgo [3], tendo guarnecido o seu espírito com as críticas de Corneille, se retirou para a província durante os anos da peste de 1665 e 1666, e escreveu o diálogo publicado em 1668 sob o título de *An Essay of Dramatic Poesy* [4], o

---

[1] *Relation d'un Voyage en Angleterre où sont touchées plusieurs choses qui regardent l'état des Sciences, et de la Religion, et autres matières curieuses* (Paris, 1664). Vid. George Williamson, «The Occasion of "An Essay of Dramatic Poesy"», *MP*, XLIV (Agosto, 1946), 1-9.

[2] «*Mais les Comedies n'auroient pas en France toute l'approbation qu'elles ont en Angleterre. Les Poëtes se mocquent de l'uniformité du lieu, & de la règle des vingt--quatre heures. Ils font des comedies de vingt-cinq ans, & après avoir representé au premier acte le mariage d'un Prince, ils representent toute d'une suite des belles Actions de son fils, & luy font voir bien du pays* (*Relation*, Colónia, 1669, p. 129, citado por Williamson, p. 2).

[3] Foi poeta laureado em 1668 e Historiador Real em 1670 (D. Nichol Smith, *John Dryden*, Cambridge, 1950, p. 11).

[4] O *Essay of Dramatic Poesy* de Dryden faz cerca de uma dúzia de alusões directas à crítica de Corneille, e todas, excepto uma ou duas, a propósito do *Discours des Trois Unités*. O *Essay* evidencia também uma dívida considerável a Ben Jonson,

documento crítico mais ambicioso da sua carreira e o mais importante para a teoria literária geral.

Tirando vantagem de uma das mais notáveis relações internacionais da época, a batalha naval travada no Canal da Mancha entre os Ingleses e os Holandeses, em 3 de Junho de 1665, Dryden imagina os quatro espirituosos interlocutores deste diálogo a seguirem de barco, mansamente, pelo Tamisa abaixo, e a passarem por Greenwich (a fim de melhor ouvirem os canhões). A discussão literária em que em breve se vêem envolvidos (uma modalidade de pugna internacional a outro nível) [1] surge casualmente a propósito de algumas observações acerca de certos poemas extravagantes que ùltimamente haviam aparecido em comemoração de determinados acontecimentos públicos. À medida que a conversa prossegue, o interesse por duas oposições um tanto similares, a entre o classicismo e modernidade e a existente entre a geração elizabetana (a «época passada») nas letras inglesas e a geração presente, tende a emaranhar e temporàriamente a obscurecer as linhas principais da argumentação. Mas voltando ao ponto principal: o interlocutor que em primeiro lugar expõe e desenvolve o seu ponto de vista, Crites (representando talvez o cunhado de Dryden, Sir Robert Howard [2], colaborador dramático de Dryden e uma pessoa que já havia publicado as suas opiniões sobre a rima no drama e sobre as unidades), expõe o ponto de vista clássico extremista de que os Gregos e os Romanos descobriram e ilustraram aquelas regras racionais e perenes, às quais o drama moderno não pode deixar de se submeter. Na questão entre a «época passada» e a presente em Inglaterra, ele sustenta a superioridade da «época passada» na produção de peças teatrais, mas pouco lhe falta para reconhecer o novo grau de correcção na versificação alcançada por Waller e Denham. O recente progresso da versificação inglesa, no sentido de um estado de perfeição quase clássica, é uma suposição tão sòlidamente estabelecida para os outros interlocutores do diálogo que não constitui o ponto principal da argumentação. A segunda personagem a expor o seu pensamento, Euge-

---

como se mostrará em parte durante o decorrer da nossa discussão. Lord Bolingbroke havia de dizer a Joseph Spence que Dryden afirmara ter colhido mais proveito com os críticos espanhóis que com os italianos e franceses e todos os outros juntos (Saintsbury II, 332; Ker I, Ixvi), mas o significado de tal afirmação é duvidoso. Para mais pormenores, vid. Ker I, 288 ff e Amanda M. Ellis, «Horace's Influence on Dryden», *PQ*, IV (Janeiro, 1925), 39-60; Frank L. Huntley, *On Dryden's «Essay of Dramatic Poesy»* (University Michigan Press, 1951), pp. 2-6. Os *Essays* de Dryden são da ed. W. P. Ker, 2 vols., Oxford, 1926.

[1] Cf. Charles Kaplan, in *The Explicator*, VIII (Março, 1950), N.º 36.

[2] Vid. este Cap., pp. 229-30; G. R. Noyes, «Crites in Dryden's *Essay of Dramatic Poesy*», *MLN*, XXVIII (Junho, 1923), 333 ff; e Frank L. Huntley, «On the Persons of Dryden's *Essay Of Dramatic Poesy*», *MLN*, LXIII (1948), 88-95.

nius (muito provàvelmente representando o amigo de Dryden, Charles Sackville, Lorde Buckhurst [1], bisneto daquele Thomas Sackville, co-autor do *Gorboduc*, a primeira tragédia «regular» inglesa, de 1561), assume a posição negativa, afirmando que os poetas antigos falharam redondamente ao ilustrarem as regras prescritas pelos críticos. Implìcitamente, os modernos [2] é que terão ilustrado melhor as regras, mas pouco esforço é despendido para aduzir provas positivas para este ponto de vista. Então, em terceiro lugar, Lisideius (cujo nome parece um anagrama de Sidleius, ou Sir Charles Sedley [3], um jovem daquele tempo, cheio de espírito, aceitando as mesmas premissas que Crites e Eugenius de que as regras para a imitação conveniente da natureza são, de facto, os pontos fundamentais de uma criação dramática correcta, apresenta o argumento de que o local da sua perfeita realização se encontra, não no drama inglês contemporâneo (como pode ter sido sugerido por Eugenius), mas no francês. Assim, Dryden dá de início rédea livre às três modalidades principais de classicismo, permitindo-lhes que falem à vontade, e só depois de isso ter acontecido é que surge, no *Essay*, o ponto principal da questão, com a entrada de Neander (o homem novo, sem dúvida Dryden, cujo nome quase permite fazer um anagrama conveniente). Uma definição de peça teatral, com a qual os quatro interlocutores concordaram, foi formulada no princípio por Lisideius:

> Imagem justa e viva da natureza humana, representando os seus humores e as suas paixões e as mudanças de fortuna a que está sujeita, para divertimento e instrução da humanidade [4].

Os outros argumentos basearam-se todos no primeiro termo desta definição, a palavra «justa». Quer dizer, tentaram todos atribuir um valor ao drama segundo o grau da sua verosimilhança. A estratégia de Neander (o campeão do drama inglês contra o francês) vai agora dirigir a argumentação no sentido da ideia de «animação» e dos humores e paixões. Orienta a argumentação de modo a levantar um problema acerca da

---

[1] Apesar da presença histórica deste nobre na esquadra que combateu os Holandeses e da canção «To all you ladies now at land», que ele escreveu a bordo do seu barco de guerra.

[2] Eugenius é um novo pensador, um cientista. «Se as causas naturais são agora mais bem conhecidas que no tempo de Aristóteles,... segue-se que a poesia e as outras artes podem, com o mesmo esforço, aproximar-se ainda mais da perfeição» (Ker, I, 44).

[3] Dryden dedicou-lhe *The Assignation* em 1673, chamando-lhe o Tibulo da sua época. Huntley, *On Dryden's «Essay...»*, p. 11, sugere que «Lisideius» pode bem ser um jogo de sílabas na pronúncia inglesada de *Le Cid*.

[4] Ker I, 36.

relação do termo «justiça» com o segundo termo da definição — *animação*. Pergunta, com efeito, se a justiça na imitação da vida humana pode ocorrer alguma vez se não for por intermédio da animação, isto é, mercê de uma semelhança com a realidade.

> É verdade que aquelas belezas da poesia francesa tornarão a perfeição ainda mais perfeita onde ela existir; mas não são suficientes para a darem onde ela não exista; são, na realidade, as belezas de uma estátua, mas não de um homem, porque não se encontram animadas com a alma da poesia, que é imitação de humor e paixões [1].

Dryden diverte-se um pouco aqui com a unidade de lugar francesa (onde as personagens permanecem imóveis e «a rua, a janela e a casa é que passeiam de um lado para o outro») [2], e com os discursos declamatórios franceses. (Os Franceses são mais frívolos e superficiais e têm de ser moderados pelo seu teatro; os Ingleses, mais taciturnos, precisam de diversão.) Uma das afirmações de Corneille a favor da prática à custa das regras é citada com aprovação. «Il est facile aux speculatifs d'estre severes.» Neander está pronto a terçar armas a favor do aspecto mais rude, desordeiro e pueril do drama inglês — o rufar dos tambores e o entrechocar das espadas na parte final, que Sir Philip Sidney ridicularizou num dos momentos de severidade da sua *Defence (Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi)* e que haviam fornecido a Ben Jonson motivo para um gracejo:

> com três espadas ferrugentas,
> E a ajuda de meia dúzia de palavras ou monossílabos,
> Lutar por meia dúzia de futilidades dos *Yorke* ou *Lancaster*.
>
> — Prólogo de *Every Man in his Humour*.

«Ignoro se foi o hábito que assim se insinuou nos nossos compatriotas, ou se foi a natureza que assim os formou tão dados à ferocidade», diz Neander; «mas dificilmente permitirão que os privem de combates ou outros objectos de horror» [3].

«A grande obra de Dryden na crítica», diz T. S. Eliot, «é o ele, no momento próprio, ter consciência da necessidade de afirmar o elemento

---

[1] Ker I, 68.
[2] Ker I, 77.
[3] Ker I, 74.

nativo na literatura» [1]. E, pelo menos, conseguiu misturar certos elementos ingleses com elementos franceses o que, para aquele tempo, se havia tornado uma necessidade.

> Quem isto escreveu, com esforço e com ideia,
> Ao teatro francês e inglês foi procurar
> A regra certa e exacta para a peça elaborar.
>
> Unidades de acção, de tempo e de lugar;
> Cenas ininterruptas; e uma mistura fina:
> De *Johnson* o humor e de *Corneille* a rima.
>
> — Prólogo de *Secret Love*, 1668.

Os esboços que se nos deparam dos dramaturgos da «época passada» no *Essay* de Dryden pertencem aos momentos mais preciosos na história da apreciação que a nação faz de si mesma.

> [Shakespeare] foi o homem que, entre todos os poetas modernos, e talvez mesmo entre os antigos, possuía a alma mais vasta e mais compreensiva... Quando ele descreve uma coisa, não só a vemos como até a sentimos. Aqueles que o acusam de falta de conhecimentos prestam-lhe o maior elogio: ele possuía-os naturalmente.
>
> [Beaumont e Fletcher] compreendiam e imitavam muito melhor a conversação entre pessoas finas; e nenhum poeta jamais conseguiu pintar como eles as suas loucas devassidões e a espirituosa rapidez das suas respostas.
>
> [Ben Jonson foi] o escritor mais erudito e mais judicioso que o teatro jamais teve... Se o comparar com Shakespeare, terei de ver nele um poeta mais correcto, mas Shakespeare possuía mais espírito. Shakespeare era o Homero ou pai dos nossos poetas dramáticos; Jonson foi o Virgílio, o modelo do escritor laborioso; admiro-o, mas a minha simpatia vai para Shakespeare [2].

---

[1] *Use of Poetry*, p. 14.

[2] Ker I, 79-83. «A descrição de Shakespeare pode servir de modelo perpétuo de uma crítica encomiástica» (Samuel Johnson, *Life of Dryden, Works*, 1787, II, 378). Johnson, diz D. Nichol Smith, «conhecia a genealogia do seu próprio prefácio. O ensaio de Dryden havia dado a nota e indicado o método para a melhor crítica de Shakespeare durante todo o século seguinte» (*John Dryden*, Cambridge, 1950 p. 20).

Para mostrar que as regras clássicas, tanto quanto convenham, podem ser e têm sido bem recebidas pelos Ingleses, Neander escolhe, como objecto de um extenso *Examen*, uma das peças mais regulares de Ben Jonson, *Epicoene or the Silent Woman*. A acção cómica desta peça passa-se em duas casas (na realidade quatro casas e uma rua estreita) em Londres, e tudo dentro de poucas horas (entre o levantar dos galanteadores a hora avançada e tardia do dia e um jantar de festa à tarde) e num «dia memorável há muito esperado». A personagem principal, ou «humor» (Morose, um tio velho e rico, que não pode tolerar qualquer barulho), é não só divertida como plausível [1] (e além disso, Jonson havia conhecido um homem assim — e aqui oscila a fundamentação lógica). E a «intriga» (o casamento do tio taciturno com uma mulher silenciosa que, na festa de casamento, começa a falar sem cessar e vem afinal a descobrir-se que era um rapaz, industriado para o efeito por Sir Dauphine, que liberta agora o tio e recebe, como recompensa, uma fortuna), a «intriga», diz Neander, «é a maior e a mais nobre de qualquer comédia pura, seja em que língua for». Se fôssemos capazes de compreender completamente aquela palavra «nobre», poderíamos compreender muita coisa que nos é talvez agora obscura na visão neoclássica da comédia [2].

6

Por fim, o *Ensaio* de Dryden, com Neander ainda a falar, segue, próximo do seu termo, com uma questão prolongada sobre um problema que não só Dryden como também o cunhado tinham já debatido em letra de imprensa. (Diga-se de passagem que Dryden lhe prega agora uma partida pouco correcta, porque Crites, que muito plausìvelmente podemos aceitar como representando Howard, é posto a argumentar contra a verdadeira opinião de Howard de que a rima não é apropriada para peças sérias, e Neander põe-no numa posição em que parece não ter razão; ao mesmo tempo, foi-lhe logo destinada, na primeira parte do *Ensaio*, a opinião, antecipadamente condenada, de que os antigos sobrepujavam os

---

[1] Dryden faz aqui uma tentativa para explicar a variedade na unidade de um «humor» tão complexo como o Falstaff de Shakespeare. «Bastará apenas eu dizer-lhes que humor é a extravagância ridícula de conversação, pela qual um homem difere de todos os outros... Quanto a Falstaff, ele não é pròpriamente um humor, mas uma miscelânea de humores ou imagens extraída de muitos e variados homens: nisso ele se singulariza pelo seu espírito... Entre os Ingleses... entende-se por humor qualquer hábito extravagante, ou paixão ou estado de espírito particular... a qualquer pessoa, excentricidade que imediatamente a distingue de todas as outras» (Ker I, 84-5). Cf. Cap. XI, p. 250.

[2] Vid. Cap. XI, pp. 248-59. Vid. *OED*, «nobre», A II 8.

modernos — o que não era a verdadeira opinião de Howard.) A discussão viria a continuar no ano seguinte num prefácio de Howard e na *Defence of an Essay of Dramatic Poesy* de Dryden. Apenas as suas linhas principais têm interesse, e têm-no de uma maneira curiosa. Howard argumenta contra o emprego da rima no diálogo de peças dramáticas sérias, alegando que a rima é uma coisa irreal, e que o povo não fala dessa maneira. E Dryden argumenta a favor dela, dizendo :

> Uma peça dramática séria... é, de facto, a representação da natureza, mas é uma natureza elevada a um grau superior [1].
>
> Uma obra dramática supõe-se ser [não «uma composição de várias pessoas falando ex tempore», mas] a obra de um poeta [2].

Ao mesmo tempo, contudo, e nos mesmos documentos, Howard ria-se das unidades de tempo e lugar, argumentando que elas buscavam uma impossível verosimilhança por meio de uma coincidência exacta do tempo e espaço dramático com o tempo e espaço do enredo. O argumento é uma antecipação (embora dissimulada pela maneira trapalhona de Howard) de um exemplo muito mais célebre que havia de aparecer, cem anos mais tarde, no *Preface to Shakespeare* de Samuel Johnson:

> Aquele que for capaz de, por um momento, ver no palco o palácio dos *Ptolomeus*, poderá também ver nele, durante meia hora, o promontório de *Actium*. A ilusão, se a admitirmos, não tem limitação certa... De todos os modos de existência, o tempo é o mais amoldável à imaginação; um lapso de anos é fàcilmente concebido como a sucessão de algumas horas [3].

Dryden sustentava o contrário: defendia as unidades, porque era de opinião que elas levavam, com bastante êxito, à verosimilhança. Temos, por conseguinte, uma oposição estranha: Howard rejeita a rima, porque se afasta mais da realidade que o verso branco, mas não aceita as unidades, porque elas constituem apenas uma aproximação despropositada de uma realidade que não pode ser atingida — ao passo que Dryden sustenta as unidades devido à sua verosimilhança e a rima pela trans-

[1] Ker I, 100 *(Essay of Dramatic Poesy)*.
[2] Ker I, 114 *(Defence)*.
[3] *Works* (1787), IX, 259-60.

cendência de uma verosimilhança que não é o objectivo real do drama. Os gostos de Howard e Dryden podem talvez receber certa consistência se sugerirmos, para cada um, um diferente princípio geral, embora não concebido explicitamente. Howard desejava um afrouxamento de formalidades (e, por consequência, embora ele o pudesse não ter notado, de intensidade dramática). Dryden, pelo contrário, queria manter as formalidades. E ambos foram induzidos em erro, na sua teorização, pelo problema, então corrente, mas em parte irrelevante, da verosimilhança.

Que grau e que espécie de formalidade será possível num dado teatro e numa dada língua? A história do drama do séc. XVII em França e Inglaterra mostra que certas qualidades da língua francesa, a sua relativa ausência de acentuação tónica e os seus longos e ondulatórios alexandrinos, possibilitaram a Corneille determinado estilo que a língua inglesa, com os seus acentos e os seus pentâmetros, tornaram, pelo menos, extremamente difícil para Dryden. O dístico heróico rimado em Inglaterra viria a ter os seus êxitos, mas não no drama heróico. As declamações retóricas nas peças de Dryden tendiam para uma linguagem própria de poesia epigramática, moral e reflexiva, orientada no sentido da sátira e da epístola à Pope. Entre as várias evoluções que se notam na carreira de Dryden, depara-se-nos a da rima para o verso branco nas suas últimas obras sérias. No prólogo do último dos seus dramas heróicos, *Aurengzebe* (1675) lê-se: «O nosso autor... para falar a verdade (embora já atrasado) sente-se cansado da sua velha amada, a rima». E a melhor das suas peças sérias, *All for Love* (1677), está escrita em verso branco, aproximando-se tanto do modelo shakespeariano quanto o seu génio e as suas inclinações clássicas o permitem. «No meu estilo», escreve ele no prefácio, «propus-me imitar o divino Shakespeare; e para o poder realizar mais livremente, libertei-me da rima» [1].

Quanto às unidades, deve observar-se que as peculiaridades do palco francês no tempo de Corneille e as do palco inglês na época de Shakespeare, e ainda na de Dryden, contribuem muito para influenciar o argumento. Cada palco representa não só um lugar mas vários lugares — uma sala de estar com vários cantos ou grupos de cadeiras (mais ou menos dispostos como se se tratasse de lugares separados, conforme as necessidades da acção), ou uma praça na cidade ou rua com várias casas. O problema da unidade para o autor do palco (antes de ele se ter complicado com uma sucessão temporal de cenas no mesmo palco) é um problema de relação entre um espaço global e os seus componentes. Até que ponto será abstracto e convencional (e consequentemente flexível), e até que ponto concreto e natural (e consequentemente inflexível)?

---

[1] «Não que eu condene a minha maneira antiga, mas isto é mais adequado ao meu actual objectivo» (Ker I, 200).

Os três arcos do palco helenístico em arcadas, representando formalmente, e, por conseguinte, livremente, três entradas de três lugares separados por distâncias indeterminadas, constituía um cenário intermédio do qual se poderia divergir em várias direcções — no sentido da abstracção avançada ou liberdade formal da fachada elizabetana arquitectural e simbólica (uma coisa a que se chegou mercê da influência das outras artes visuais — o monumento e o quadro) ou então, no outro extremo, no sentido da perspectiva vitruviana, altamente ilusionista, com bastidores e cortinas de fundo pintadas, no palco italiano do séc. XVI. Esta última constituía uma tentativa muito razoável para levar os vários lugares simultâneamente presentes (e sucessivamente necessários para a acção) a aparecer como partes de um lugar exterior mais vasto — tìpicamente a rua de uma cidade ou uma praça — um lugar que, na natureza, poderia na realidade ser todo abrangido de uma vez pela vista humana [1]. E em terceiro lugar existia o género de palco que se havia afastado precipitadamente, e ingènuamente, destas normas, no sentido de uma realização visual simultânea de vários lugares muito distantes uns dos outros à superfície da terra e ainda para além dela — as *maisons* dos palcos dos mistérios franceses medievais: o Paraíso, Nazaré, o Templo, Jerusalém, o Palácio, a Porta Doirada, o mar de Galileia, o Limbo e o Inferno.

Devido a um importuno anacronismo, o teatro do Hôtel de Bourgogne, no qual as peças clássicas de Corneille e dos seus primeiros contemporâneos foram representadas, havia herdado a maquinaria da organização dramática medieval conhecida pela designação de «Confrérie de la Passion». Como resultado, a evolução do palco e enredo no sentido do ideal perspéctico e no das unidades clássicas que o acompanhavam deu origem a algumas fases intermédias curiosas [2]. Imaginemos, por exemplo, dois bairros distantes da mesma cidade ou mesmo duas cidades unidas numa espécie de síntese em perspectiva. O tratamento livre que Corneille dava a tais paradoxos sob a rubrica do lugar indeterminado, ou *lieu theatral*, era com efeito um movimento no sentido de qualquer coisa como o espaço fluido ou meramente geométrico da fachada e da boca do palco elizabetano, com a sua entrada à esquerda e à direita, o palco superior para representar qualquer coisa que estivesse em cima, o recanto coberto por uma cortina para representar qualquer coisa escondida ou que fosse conveniente descobrir. Com o emprego crescente do *ferme* ou portinhola móvel do palco francês, e ao mesmo tempo o alargamento do proscénio, o teatro da última parte do séc. XVII evolucionou no sentido do realismo mais complexo de sucessivas cenas diferentes, embora não no

---

[1] Vid. George R. Kernodle, *From Art to Theatre, Form and Convention in the Renaissance* (University of Chicago Press, 1944), esp. Cap. IV, V, VI, VIII.

[2] Ker I, XIV.

sentido da sua dispersão no tempo e no espaço, como vemos no *António e Cleópatra* de Shakespeare e noutras peças elizabetanas globais ou cósmicas. O ideal francês da concentração foi completamente realizado possìvelmente uma vez, alguns anos após o *Essay* de Dryden, na *Bérénice* de Racine, em 1670, no qual toda a acção (resumida por Racine nas palavras de Suetónio: *Titus Reginam Berenicem dimisit invitus invitam*) se realiza durante cerca de duas horas e meia num pequeno compartimento. Este ideal, ou a sua aproximação, é o que na realidade prevaleceu no moderno teatro europeu, no qual hoje um *António e Cleópatra* ou um *Marco's Millions* constituiria uma intrusão anómala de uma estrutura mais familiar na novela.

Quanto à unidade de tempo, duas verosimilhanças inversamente proporcionais dão a impressão de terem sempre perturbado o dramaturgo. Se o tempo do enredo da peça for comprimido no único dia aristotélico ou no espaço de tempo raciniano ainda mais breve, atingindo ou aproximando-se assim da verosimilhança das duas horas de cena, é capaz de prejudicar a plausibilidade da persistente série de esforços e da reviravolta da fortuna necessárias para uma acção dramática [1] — os vários conflitos armados de Don Rodrigo ou a firme confiança e súbita suspeita de Otelo. Por outro lado a extensão de tempo e espaço requerida para albergar uma acção larga e variada afasta inevitàvelmente da verosimilhança das duas horas do palco. Certa concentração do esforço psicológico dentro de um período vagamente definido foi considerada, de uma maneira geral, uma afronta menor ao nosso sentido do real que a acumulação e a compressão de muitos actos visíveis de violência durante um período nìtidamente definido, como seja um dia ou um pouco mais.

7

Neander e os três amigos, no fim do *Essay of Dramatic Poesy*, desembarcaram calmamente em Somerset Stairs e, se bem que em desacordo em quase todos os pontos, despedem-se cortêsmente uns dos outros e seguem o seu destino. Um dos contributos principais de Dryden para a crítica inglesa é o ritmo do diálogo, o tom próprio de gentil-homem, a atitude fria e judiciosa. Corneille escreveu grandiosas e inflamadas

---

[1] «Se uma tragédia for constituída pela última história [a de Ceys e Alcíone], não deverá iniciar-se com a partida de Ceys, porque, como o tempo destinado à representação no palco é apenas seis ou oito horas, é falsear a realidade da vida fazer surgir uma tempestade e naufragar um navio numa parte do mar de onde se não avista nenhuma terra» (Scaliger, *Poética* III, 97). Numa época em que uma viagem de avião de Paris a Londres dura muito menos que um «período» do Sol, é natural que as exigências de unidade de tempo no teatro sofram alguma modificação.

tragédias de honra, e ligadas a elas críticas argutas — complicadas justificações de honra literária. As peças de Dryden, produzidas na sua maior parte dentro do espírito pragmático e prático de uma pessoa que procura chegar até ao gosto do público ou que fica contente por «ter ganho todos os prémios» (ou ainda que cìnicamente confessa «eu sabia que eram suficientemente más para agradarem» [1]), são menos impressivas, mas com os seus próprios defeitos originaram a conversa agradável e graciosa dos seus prefácios, dedicatórias e outras defesas literárias. O *Essay of Dramatic Poesy* exemplifica aquela espécie de diálogo pseudo-platónico que, durante os setenta e cinco anos seguintes, se tornou uma das formas neoclássicas mais prevalecentes em Inglaterra [2]. Neander, contudo, difere de Sócrates por possuir não só menor tenacidade e subtileza dialéctica, mas também uma belicosidade menos triunfante. Neander é Sócrates transformado em gentil-homem, em *honnête homme*. Os seus adversários exprimem finalmente a sua opinião, e as respostas que ele dá, embora espirituosas e mordazes, não são insistentes ou humilhantes. Uma característica notável do espírito crítico de Dryden é a sua capacidade de conservar, juntamente com a preocupação permanente de uma fundamentada justificação do gosto, uma receptividade aberta aos argumentos contrários que quase se aproxima do cepticismo. Entre vários princípios de cepticismo, um tanto diferentes, prevalecentes na época de Dryden, um era científico e positivista, e encontramo-lo na obra de Hobbes e nas actividades da Real Sociedade, da qual o próprio Dryden, juntamente com outros literatos, fez parte durante certo tempo [3]. Outro princípio — uma forma de reacção contra o anterior — era pirrónico, anti-racional, fideísta. Dryden cultivou claramente certo grau de semelhança com as modalidades de dúvida mais em voga. Na *Defence of the Essay*, por exemplo, diz:

> Todo o meu discurso era céptico, de acordo com aquela maneira de raciocinar que foi usada por Sócrates, Platão e todos os académicos do passado... e que foi modestamente imitado pela Real Sociedade... Como se vê, é um diálogo sustentado por pessoas com várias opiniões, todas elas duvidosas, para a decisão caber aos leitores em geral [4].

---

[1] Dedicatória de *The Spanish Friar*, 1681 (Ker I, 246).

[2] Eugene R. Purpus, «The Plain, Easy, and Familiar Way: the Dialogue in English Literature 1660-1725», *ELH*, XVII (Março, 1950), 47-58.

[3] Vid. Louis I. Bredvold, *The Intellectual Milieu of John Dryden* (Ann Arbor, 1934), Cap. II e III; R. F. Jones, «Science and Criticism in the Neo-Classical Age of English Literature», *JHI*, I (Outubro, 1940), 387-8; H. O. White, «Dryden and Descartes», *TLS*, Dezembro 19, 1929, p. 1081; cf. *TLS*, Janeiro 2, 1930, p. 12.

[4] Ker I, 124.

A atitude crítica básica de Dryden, contudo, daria a impressão de ser menos cepticismo que uma espécie de reacção ao cepticismo, a que poderemos chamar «probabilismo», e cuja fonte, transmitida em certos tratados contemporâneos de lógica, era constituída pelo processo aristotélico de um raciocínio prático, a que nos referimos num capítulo anterior. Constitui marca de um homem educado, escrevera Aristóteles, procurar em cada sector do conhecimento o grau de precisão ali existente. Nas ciências práticas, éticas e políticas, e na arte prática da retórica, o conhecimento não é da mesma espécie como nas demonstrações da física, metafísica e matemática. É esta distinção que Dryden evidentemente deseja comunicar-nos no passo seguinte da sua *Defence of the Essay*.

> Até aqui procedi por demonstração;... tendo estabelecido que deve imitar-se a natureza, e provando essa proposição a seguinte, a de que então existem meios que nos levam à imitação da natureza, não ouso prosseguir positivamente; mas apenas expus algumas opiniões dos antigos e modernos, e algumas minhas também... que me pareceram prováveis [1].

[1] Ker I, 123. Vid. a lúcida exposição do probabilismo de Dryden por Hoyt Trowbridge, «The Place of the Rules in Dryden's Criticism», *MP*, XLIV (Novembro, 1946), 84-96.

Visto sob a perspectiva de uma rápida volta pela Europa ocidental, aquele bom e velho arco do proscénio dá, de uma maneira geral, a impressão de ser tremendamente pequeno — e de estar a diminuir. Em toda a parte se vêem e se ouve falar em palcos abertos. Em toda a parte, pelo menos no Verão, o teatro abandona a escuridão dos cenários e penetra na luz do Sol — perante palácios, nos adros das igrejas, nos largos de aldeias, nas colinas. Dá a impressão de andar em busca, por instinto ou intencionalmente, do género de palco que ele possuía nos períodos das suas maiores realizações: uma plataforma livre.

E quanto ao proscénio? Subsiste, mas talvez um pouco menos seguro de si mesmo. Ainda há pouco liberal, transformou-se, no decorrer normal dos acontecimentos, em conservador. Outrora tão òbviamente a relação normal entre actor e público tornou-se numa das muitas normas, numa das muitas relações. Dificilmente se encontrará hoje o arquitecto que desenhe um teatro sem tentar variar, alargar, irromper — se não eliminar inteiramente — aquela barragem artificial através da qual o teatro tende a trasbordar.

*

Admitamos que falta qualquer coisa mágica quando não há nenhuma cortina de veludo vermelho, nenhum esplendor a servir de fundo ou virtuosidade técnica. Mas existe qualquer outra espécie de magia em torno destes actores, que desfrutam de três dimensões e não de duas dimensões e meia; Próspero teria gostado desta ilha que aparece e desaparece no espaço.

Há quem pergunte sempre: E quanto ao que está por trás deles? Quem pergunta é a mesma pessoa que, quando no cinema se inventou a fotografia tirada muito de perto, profetizou que as mulheres e as crianças desatariam a gritar quando vissem perante si os seus heróis sem cabeça. Com igual lógica, poderíamos perguntar: E quanto aos rostos? É um rosto «per se» necessàriamente mais interessante ou mais revelador que as costas? Estaria Fídias de acordo? Ou Miguel Ângelo?

O palco aberto, com quatro lados ou com três, ou no recanto de um aposento, não constitui uma fantasia passageira. Representa no teatro a mesma busca, as mesmas tendências que se verificaram no último meio século nas artes da escultura, pintura, arquitectura e que nós designámos por «moderno». Tal como as outras artes, o teatro volve por vezes à simplicidade, ao essencial, ao primitivo. Tal como as outras artes, tenta

estender-se para além de uma limitação rígida; procura fluidez e liberdade; tacteia em busca da forma orgânica, precisamente como uma cadeira de braços finlandesa ou um cinzeiro existente na rua n.º 4. Entre Frank Lloyd Wright e Stanislavski não há, afinal, assim tanta diferença. A chave de ambos encontra-se na sua fé de que a vida interna é que dita a forma externa.

Especificamente, a contínua experimentação do teatro com o palco aberto representa, juntamente com as outras artes, uma preocupação de revelar e utilizar, em vez de esconder, a natureza do seu material.

O edifício de um teatro dura mais tempo que um cinzeiro ou uma cadeira. Mas será isso uma razão para ser menos «moderno»?

«Ninguém deita abaixo teatros por motivos estéticos, mas apenas para arranjar locais de estacionamento. E assim se mantém aquele bom e velho arco do proscénio — respeitável, embora ilegítimo, descendente da pintura renascentista e elegância barroca. Não está exactamente a desfazer-se... Mas cuidado com o estuque que está a cair.»

> —Alan Schneider, «Shrinking Arch», *The New York Times*, Domingo, 25 de Julho de 1954, Secção 2, Drama..., com autorização do autor e de *The New York Times*. Allan Schneider foi director artístico do palco ao ar livre, Washington, D. C., 1952-54.

«A descoberta da prova surpreendente de que o palco shakespeariano na corte era colocado *no meio do salão* estabeleceu uma inovação reveladora. Não só a plataforma era desprovida de cortina frontal: também não se encontrava disposta de encontro a qualquer parede ou fundo que fornecesse efeitos cénicos. Com este género de palco mais plástico que pictórico, o único método possível de produção é o do tradicional estabelecimento "múltiplo" ou "simultâneo" de "cenas" fixas, comum ao teatro europeu da Renascença.

O mais difícil talvez para o nosso espírito moderno é pormos de parte a ideia de uma cortina de fundo no palco; concebermos que os espectadores se encontravam por *trás* do palco, como num circo. Mas *sabemos* agora que as peças de Shakespeare eram representadas na corte sem qualquer fundo de palco. E quanto à representação em teatros como o "Globo"? Seria totalmente diferente? Ou tornou-nos a nossa moderna ideia de um "fundo" cegos para o facto de que também aqui não existia nenhum "fundo cénico", e de que as representações no "Globo" se efectuavam com os espectadores a toda a volta da cena?

Uma vez que tenhamos posto de lado ideias preconcebidas, é curioso ver como a prova de que o palco era circular se tem posto diante de nós sem que lhe prestemos a devida atenção. O desenho de De Witt sempre

nos mostrou espectadores a toda a volta, e por conseguinte por trás do palco. W. J. Lawrence escreve: "Das quatro imagens conhecidas dos primeiros teatros não-cénicos, três mostram incontestàvelmente que os espectadores se sentavam em lugares elevados atrás do palco" — uma posição da qual era fìsicamente impossível divisar o "palco interno" dos teóricos. Henslowe mencionou, na "Rose Playhouse", o "compartimento por cima do reservado aos actores", e são vulgares referências a este "compartimento de lordes" para espectadores, no centro da parte de trás "por cima do palco". Estes espectadores no quarto lado do palco não podem simplesmente ser postos de parte, para tornar possível a existência hipotética e remota de palcos internos e superiores. É um facto, como é em Whitehall. Evidentemente, os elizabetanos sabiam o que diziam quando davam aos seus teatros o nome de "anfiteatros", e quando falavam do "cirque" e do "Globe's fair Ring", e quando imaginavam "linhas tiradas da circunferência formada por tantos ouvidos, enquanto o actor se encontra no centro".

Os responsáveis pela teoria de um palco interior conseguiram fechar os olhos não só ao senso comum de Shakespeare como produtor e à presença inegável de espectadores que pagavam altos preços pelos lugares atrás do palco, mas também à economia do teatro. Uma teoria que atirasse a acção crucial para um recesso para além do limite de visão não só do compartimento dos lordes como também dos arcos adjacentes de "este O de madeira", "este círculo apinhado... este Globo bem cheio", ignora a bilheteira teatral, que é tão importante. O "palco interno" seria imediatamente posto de parte por qualquer gerente teatral. O seu conselho seria: "Não sejais tolos. Mantende a acção cá fora no palco, como se mostra na gravura de De Witt, para poder ser vista de todos os lugares em volta. O único processo para ganhar dinheiro é encher a casa"».

— Leslie Hotson, «Shakespeare's Arena», *The Sewanee Review*, LXI (Verão, 1953), 356-7, com autorização de *The Sewanee Review*.

CAPÍTULO XI

DRYDEN E ALGUNS TEMAS DOS FINS DO SÉCULO XVII

1 — A norma heróica, peças heróicas inglesas, teoria de Dryden: resistência burlesca. 2 — Espírito palaciano *versus* «humor mecânico», epílogo da *Conquest of Granada*, teoria cómica, prefácio de *An Evening's Love*, desvio de «humor» para maneiras, a norma de conversação, a «ilusão da forma imitativa», um passo do *Orlando* de Virginia Woolf. 3 — O objectivo da comédia, diversão *versus* instrução, justiça poética, influências francesas, Dryden, Rymer, Dennis, o *Catão* de Addison, injustiça poética, Rapin e a catarse sentimentalizada. 4 — A sátira como execução sem dor: a defesa clássica da sátira e da comédia: agelástica (Sidney e Jonson), urbana (Molière e Pope), o problema do objectivo moral *versus* difamação, verdade geral *versus* verdade local. 5 — O requinte de Molière, «humores» ingleses, Jonson a Sterne, *Of Poetry* de Temple, uma reacção do séc. XIX, Meredith sobre o *Cómico*, relação do cómico com o sério na tradição clássica, o *Covent Garden Journal* de Fielding. 6 — Os últimos anos de Dryden, a tradução, as suas opiniões sobre Chaucer, o sentido augustano da superioridade, antigos *versus* modernos, progresso e ciclos, latim *versus* inglês, tradução e imitação, Pope, princípio da alusão e do burlesco.

1

Por volta da mesma época em que escrevia o seu *Essay of Dramatic Poesy*, Dryden assinou um contrato com o King's Theatre para escrever três peças por ano. Pouco depois, foi nomeado poeta laureado e historiador real, e entrou na fase mais próspera da sua carreira. Num sentido crítico esta fase encerrava duas características principais: era heróica e palaciana, e em nenhuma delas se poderia dizer modesta.

Não só a teoria como também até certo ponto a prática de poesia heróica foram o resultado de uma teoria de género

literário ideal, que se tinha desenvolvido nos fins do séc. XVI [1]. Escreve Sir Philip Sidney:

> Ali se encontra o heróico, nome que só por si, creio, deveria intimidar todos os maldizentes. Porque, que poderá levar uma língua a dizer mal daquilo que tem consigo defensores como Aquiles, Ciro, Eneias, Turnus, Tideu, Rinaldo? os quais não só atingem e levam à verdade, mas também ensinam e levam à verdade mais alta e mais excelente... Mas se alguma coisa já foi dita em defesa da poesia melíflua, tudo concorre, todavia, em defesa da heróica, que é não só um género de poesia, mas o melhor e o mais perfeito género de poesia. Porque, assim como a imagem de cada acção agita e inflama o espírito, assim a majestosa imagem de tais notabilidades deve inflamar o espírito com o desejo de se notabilizar, e lhe fornece o conselho devido quanto ao modo de se tornar notável [2].

O termo «poema» (que desde os tempos de Wordsworth e Keats tem significado para nós uma pequena composição poética, digamos, uma ode ou soneto) significava no tempo de Dryden, e por excelência, uma longa história em verso (um poema épico ou heróico) ou um drama semelhante a um poema épico (D'Avenant argumentava que a épica deveria ser moldada, de acordo com o drama, em cinco partes principais [3]; Dryden, que a narrativa épica era o modelo correcto do drama grandioso). Um poema mais breve era susceptível de ser cognominado de «papel com versos» [4]. Ninguém da época de Dryden teria compreendido (ou pelo menos ninguém teria confessado compreender) a tese tìpicamente román-

---

[1] A teoria começa, pelo menos, logo com *De Arte Poetica* de Vida. Vid. B. J. Pendlebury, *Dryden's Heroic Plays* (Londres, 1913), pp. 9 ff; C. V. Deane, *Dramatic Theory and The Heroic Play* (Londres, 1930).

[2] *A Defense of Poesy*, ed. A. S. Cook (Boston, 1890), p. 30. Cf. Scaliger, *Poetics* III, 96: «Na poesia épica, que descreve a linhagem, vida e façanhas de heróis, todas as outras espécies de poesia têm...uma norma, e para ela se voltam em busca dos seus princípios reguladores».

[3] Carta a Hobbes anteposta a *Gondibert*, 1651. A carta de D'Avenant e a resposta de Hobbes, as primeiras manifestações plenas em inglês da teoria épica, apareceram pela primeira vez, juntas, em Paris, em 1650.

[4] Vid. Howard, Prefácio de *Four Plays* (D. D. Arundell, *Dryden and Howard*, Cambridge, 1929, p. 8) e Dryden, *Essay of Dramatic Poesy:* «Reconhece-se que o verso branco não é suficientemente elevado para um poema, ainda melhor, para um papel com versos; mas se não está à altura de um soneto vulgar, quanto mais ainda para a tragédia que, na disputa entre poesia épica e dramática, e por muitas razões por ele alegadas, Aristóteles coloca num plano muito superior?» (Ker I, 101).

tica de Edgar Allan Poe, de que um poema longo é uma contradição de palavras e de que um poema como o *Paraíso Perdido* de Milton não passa, na realidade, de uma colecção de poemas breves, momentos de grande intensidade, ligados pela prosa [1]. Do mesmo modo como a tragédia era a norma da teoria de Aristóteles, e a sátira epistolar implicitamente a dos melhores juízos de Horácio, assim também o poema épico heróico constituía a norma poética, mais ou menos explícita, na última parte do séc. XVII. Disso são testemunho não só as numerosas tentativas épicas, quer originais quer em traduções, daquele século, mas ainda o esforço épico de um poema relativo a assuntos conhecidos, como o *Annus Mirabilis* de Dryden e os sonhos de poetas como Dryden e Pope acerca de uma epopeia inglesa. Os poetas heróicos, diz o conde de Mulgrave no seu *Essay upon Poetry* (1682), são «almas gigantescas»; o poema heróico constitui o «esforço principal da inteligência humana». E Dryden tinha a certeza de que o poema heróico não só havia sido sempre como sempre seria «estimado... a obra maior da natureza humana» [2]. Mesmo ainda em 1697 (muito depois da paixão pelo *drama* heróico haver esfriado), iniciou a Dedicatória da tradução da sua *Eneida* com a frase: «Um Poema Heróico é, indubitàvelmente, a maior obra que o espírito humano é capaz de realizar».

Em parte como resultado destas ideias, em parte como consequência de grandiosas tendências políticas (que, sem dúvida, estão por trás da doutrina literária), e ainda numa pequena parte devido à proibição puritana dos teatros que levou o poeta Davenant, em 1656, a adoptar, em vez de uma peça autêntica, o expediente de um espectáculo musical e recitativo *(The Siege of Rhodes)*, é que nasceu o drama heróico inglês. No seu ponto mais elevado, o drama heróico era um amálgama do drama absorvente de Marlowe e Corneille, do melodrama romântico de Fletcher, do romance pastoril francês em nove volumes, da mascarada e da ópera italiana. Era homérico e aristotélico com os seus objectivos de acção, amplitude e elevação; era virgiliano e heliodorano [3] com a sua delicada preocupação pela união daqueles que se amavam e pela fundação de uma casa ilustre. Insistia nos temas do amor, honra e virtude cívica, em lugares de elevada situação, com grande rivalidade e confusão, num ambiente exótico e pseudo-histórico, com um contínuo toque de trombetas e entrechocar de armas nas planuras próximas.

---

[1] Cf., porém, a opinião de Dryden: Milton «cai por vezes numa monotonia e banalidade de pensamento através de centenas de versos...» (*Original and Progress of Satire*, Ker II, 29); e cf. Cap. XX.

[2] *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*, Ker I, 181.

[3] Vid. as afirmações de Sidney e Scaliger acerca de *Theagenes e Chariclea* de Heliodoro comparadas por Cornell M. Dowlin, «Sidney and Other Men's Thoughts», *RES* XX (Outubro, 1944), pp. 257-71.

O drama heróico inglês consistia, muito notòriamente, nas cinco peças de Dryden, desde *The Indian Queen,* escrita de colaboração com Howard e levada à cena em 1664, a *Aurengzebe*, representado em 1677. A teoria heróica, a justificação de Dryden para a magnitude, tumulto e a constante altitude oratória em que ele actuava, aparece no seu *Essay of Heroic Play,* anteposto ao seu drama heróico *The Conquest of Granada,* em 1672, e na sua *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence* anteposta à sua versão rimada do *Paraíso Perdido* de Milton, *The State of Innocence and the Fall of Man*, obra impressa em 1677, embora nunca representada. A teoria heróica era uma paródia grosseira da teoria épica aristotélica: o herói homérico levado a proporções de colosso e protótipo de intrepidez, honra e paixão, o elemento do maravilhoso *(to thaumaston)* ampliado não só no sentido do que causa espanto mas também do que provoca admiração, e o elemento do medo no sentido do terror. Ao mesmo tempo, um pouco de longinianismo e petronianismo [1] era conveniente para justificar a liberal introdução do sobrenatural (fantasmas e sinais do céu) com o objectivo principal de pôr os cabelos em pé. Se não fora o aprumo incomparável de Dryden, que consegue ser sempre interessante, poderia constituir um choque lamentável vê-lo dedicar-se a esta tarefa.

> Mas já consegui ganhar tudo; e com o bom senso comum dos jogadores bem sucedidos, posso-me contentar com o sentar-me tranquilamente, ouvir alguns a amaldiçoar a minha sorte e outros a acusar-me pelas minhas faltas, e sofrer uns e outros sem lhes dar qualquer resposta [2].

A resistência crítica à insensibilidade inglesa perante o heróico surgiu, não tanto devido a argumentos raciocinados, como sobretudo em consequência de imitações burlescas impiedosas, sendo o primeiro esforço o de Buckingham e os seus amigos em *The Rehearsal,* em 1671, que atingiu o próprio Dryden e pode, em parte, ter provocado as suas defesas. Mais tarde, foi a investida retrospectiva de Fielding, *The Tragedy of Tragedies; or the Life and Death of Tom Thumb the Great*, 1731, que é uma paródia de todos os elementos pomposos no drama inglês desde Shakespeare até Addison [3].

---

[1] Petrónio é citado em *Of Heroic Plays* (Ker I, 152); Longino na *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence* (Ker I, 181).

[2] *Of Heroic Plays,* Ker I, 159.

[3] E mais tarde ainda (1779) *The Critic* de Sheridan.

2

A segunda característica principal no pensamento de Dryden neste período, o seu padrão de finura ou espírito palaciano, embora se dilua fàcilmente com o elemento heróico, proporciona talvez um problema crítico mais fino — um problema acerca da realidade, idealidade e imitação, quando brotam de uma circunstância social. Este padrão diz respeito, sobretudo, mais pròpriamente à comédia que à poesia heróica mas, como mesmo nos seus dramas históricos Dryden buscava e conseguia o refinamento do espírito, e como a sua satisfação em relação aos dramas heróicos se encontrava ligada de perto com o êxito da sua entrada nos círculos palacianos, sucede que a sua afirmação mais ruidosa sobre o tema palaciano (e a mais sucintamente apresentada por ser em verso) está ligada à segunda parte de *The Conquest of Granada* sob a forma de Epílogo. Citamos este poema, admiràvelmente conceituoso e presunçoso, na sua totalidade:

Aqueles que no teatro mais êxito tiveram
Adaptaram o génio à época em que viveram.
Assim *Johnson* mostrou o seu mecânico humor
Quando os homens eram broncos e a conversa inferior.
Era então a comédia impecável, mas grosseira;
A graça estava em *Cobb* com a caneca à beira,
E no cavalo de *Otter* [1]; e até o próprio amor,
Tal qual como a comédia, perdera o seu valor,
Excepto, por acaso, em cena trabalhada
Que é sempre remissão de peça mal talhada.
Sim, a grandes alturas eles então se erguiam,
Mas raramente aí se aguentar podiam.
A fama estava em baixo; triunfava o primeiro;
E quem a conservou até hoje, altaneiro,
Foi por ter, entretanto, a sorte de morrer.
Mas se fosse agora que tivesse de escrevei,
Agora que os críticos, em toda e qualquer peça,
As sílabas, palavras, versos, sem que esqueça
O mais pequeno nada, repesam com cuidado,
Ah! nenhum deles, não! nem *Johnson* afamado
A salvo passaria sem a sua conta.

---

[1] Cobb é um pobre aguadeiro na obra de Jonson *Every Man in his Humour*; Otter, um capitão fanfarrão, dominado pela mulher, na *Epicoene* de Jonson, que possui uma caneca favorita, a que dá o nome de «cavalo».

Mas se eu agora digo verdades tão de monta,
Não é porque me torne a inveja desdenhoso:
Ousado é o poeta; mas não malicioso.
Não cita as faltas deles para os censurar,
Mas só pra deste modo as próprias desculpar.
Se agora andam tão alto a honra e o amor,
Não é para o poeta, mas para a época o louvor.
Em um lugar cimeiro vê ele a graça andar,
Mais livre e requintado é o nosso falar.
Damas e cavalheiros têm mais espírito e graça
No simples conversar que aquele que repassa
Nas obras que esses poetas deram à posteridade.
E uma coisa assim é, sem dúvida, verdade:
Está aquém de vós aquilo que eu escrevo;
Eu imito-vos mal; e ainda dizer devo
Que é o que eu mais receio. Em tudo o resto, aliás,
Aquilo que eu escrevo não lhes fica atrás.
Se bem que, como os críticos, vós julgueis, todavia,
Que antes de mim houve outros com muito mais mestria,
Num ponto lhes suplantei a fama conquistada:
Agradei a uma época mais galante que a passada.

Ou, como Dryden se viu compelido a exprimir, na sua imediata e subsequente *Defesa* em prosa deste Epílogo:

> E se me perguntarem agora de onde provém a circunstância de a nossa conversação ser tão requintada? Terei de reconhecer, livremente e sem lisonja, que a sua origem está na corte; e particularmente no rei, cujo exemplo é lei. Os seus infortúnios e os da nação deram-lhe uma oportunidade que raramente é concedida aos soberanos: a de viajar e a de se familiarizar com as mais finas cortes da Europa.
>
> Os cavalheiros de fino trato divertir-se-ão agora com as loucuras uns dos outros [1].

---

[1] Ker I, 176-7. O servilismo que, por vezes, acompanhava este ponto de vista pode ilustrar-se com o moto de Dryden em *Marriage-à-la-Mode* (*«Quicquid ego sum... tamen me cum magnis vixisse, invita fatebitur usque invidia»*) e na Dedicatória daquela peça a Rochester: «Estou certo de que, se alguma coisa existe nesta peça que testemunhe que me elevei acima do nível vulgar das minhas comédias, o devo totalmente ao favor de ser admitido ao trato e conversação de Vossa Graça... A finura de espírito parece haver-se estabelecido da maneira mais nobre nesta época que em qual-

A aplicação desta modalidade de gosto a uma teoria do cómico aparece no Prefácio anteposto por Dryden em 1671 à sua comédia *An Evening's Love,* representativa, na realidade, do conceito mais requintado de comédia que, por volta de 1671, ele conseguiu encarnar na sua melhor produção cómica, *Marriage-à-la-Mode.* A argumentação insistia em que Ben Jonson era bom quanto ao realismo dos humores, mas carecia de espírito. A técnica de Jonson consistia na imitação fiel do material de baixa casta, «a imitação natural da loucura». Isto requeria, certamente, algum «discernimento» para conseguir dizer quando a loucura era imitada fielmente, mas não espírito criador. A nova modalidade de comédia, que Dryden ilustraria, deveria ser uma «variedade mista», em parte humores e em parte espírito, com certa insistência no tema agradável da intriga amorosa. A réplica viva de cavalheiros espirituosos constituía uma como que secção na qual Dryden julgava especialmente encontrar motivos para se vangloriar: — embora a modéstia arranjasse a confissão compensatória de que ele verificava não possuir o «discernimento» necessário para seguir o processo dos humores de Jonson. A insistência em que a graça espirituosa não devia, como poderia por vezes supor-se, transcender o princípio de propriedade inerente ao humor — isto é, as várias espécies de personagens espirituosas devem ser dotadas de variedades apropriadas de conversação espirituosa — pode dizer-se haver embotado o gume da argumentação que Dryden pretendia realçar [1].

As influências sociais que se fazem sentir na teoria de Dryden, o snobismo e auto-satisfação do poeta palaciano, os sintomas nascentes de um augustanismo linguístico, as características da produção cómica

---

quer das precedentes; e pessoas da minha humilde condição são ùnicamente escritores, porque alguns membros da nobreza, e Vossa Graça em primeiro lugar, estão acima dos encómios que a poesia lhes pode dedicar... Vossa Graça tem só mais um passo a dar, e de patrono da finura de espírito transformar-se-á no seu ditador».

A facilidade com que tal conversa poderia cair em ironia pode ver-se no debate, falsamente modesto, travado com Sir Robert Howard acerca da rima, na *Defence of an Essay* de Dryden e no passo de *All for Love,* 1678, sobre finura de espírito dos cavalheiros distintos: «E não será isto uma afectação miserável: em vez de se darem por satisfeitos com aquilo que a fortuna fez por eles e deixarem-se estar tranquilos nas suas propriedades, porem à prova o seu espírito, expondo sem necessidade a sua nudez aos olhos do público?» (Ker I, 196).

[1] A transição da comédia inglesa de humores para a comédia de costumes implicava, entre outros problemas críticos, o relativo à diferença entre a suposta individualidade do humor (afirmado por Dryden nas suas discussões de Falstaff; Vid. Cap. X) e as implicações sociais dos «costumes», e o referente à diferença entre um sombrio objecto de ridículo (o humor de Jonson) e a personagem espirituosa com a qual os espectadores se riem. Esta última questão está mais próxima da tendência de Dryden no Prefácio de *An Evening's Love.* Já se fez referência, no Cap. III, à situação mais delicada que surge quando duas personagens principais são, reciprocamente, e parcialmente, objecto de ridículo e espíritos conceituosos.

de Dryden (uma mescla de romance de Fletcher, humor de afectação palaciana e graçolas de amor grosseiro), nìtidamente inferior ao que de melhor existe em Ben Jonson — tudo isto não deveria obscurecer, para nós, o problema crítico básico implícito na mudança dos humores da comédia jonsoniana para a comédia de costumes da Restauração, e na racionalização da parte tomada por Dryden em tudo isto. Através de toda a época augustana inglesa, desde Dryden a Samuel Johnson, admitem os historiadores que determinada espécie de à-vontade e naturalidade no escrever, em parte iniciada pelo próprio Dryden nos seus discursos críticos (mas ao mesmo tempo tão variada que incluía o ritmo de botequim de Defoe, a vacuidade de Cibber, a conversação afável de Addison), corria paralela com um ideal de correcção e elegância que era cultivada na conversação autêntica da sociedade culta. Os historiadores literários têm-se inclinado, com efeito, a concordar com Dryden que a prosa inglesa, durante o período em questão, melhorou consideràvelmente mercê da imitação do tipo característico da conversação inglesa. Mas qual será a nossa teoria? Se a naturalidade é desejável numa novela ou peça, por que é que uma novela ou peça teatral é preferível à conversação natural de todos os dias? Seria Lorde Chesterfield ou o Bispo Atterbury um conversador modelo só porque se assemelhava a Addison? Ou era Addison um bom ensaísta porque se assemelhava a Chesterfield ou Atterbury, ou àquilo que se ouvia todos os dias nos botequins ou camarins? É menos difícil, podemos supor, escrever realismo baixo («humor mecânico») que realismo elevado (a finura e espírito de Benedick e Beatrice, Millamant e Mirabell, Diana of the Crossways). Um realismo insípido pode ser, por vezes, meramente neutro, mas possui, pelo menos, uma tendência no sentido do informe e sub-racional, e consequentemente no de um problema de crítica que um crítico americano do séc. xx concentrou na frase «ilusão da forma imitativa». Se a poesia deve realizar uma plenitude de encarnação imitativa, e isso por intermédio da sua forma, poderá esta forma sobreviver à imitação de materiais negativos ou informes? [1] No respeitante à conversação em sociedade e à sua imitação em literatura, existe uma conclusão que, aos presentes autores, parece eminentemente plausível e que foi dramatizada, do seguinte modo, por Virginia Woolf num passo da sua fantástica história do moderno gosto literário inglês, *Orlando*.

> Pela terceira vez que Orlando foi... [a uma das reuniões de Lady R.], ocorreu determinado incidente. Ela encontrava-se ainda sob a ilusão de que escutava os epigramas mais

[1] Por outro lado, sem dúvida, subsiste o problema: poderá a plenitude desta forma, a sua qualidade de encarnação, sobreviver à imitação do altamente racional, científico ou metafísico?

brilhantes do mundo, muito embora, na realidade, o velho general C. estivesse apenas a referir, com alguma minúcia, como a gota havia abandonado a sua perna esquerda e penetrado na direita, enquanto o sr. L. fazia ouvir as suas interrupções quando mencionavam qualquer nome próprio. «R.? Oh! Conheço Billy R. tão bem como a mim próprio. S.? É o meu dilecto amigo. T.? Estive com ele duas semanas em Yorkshire»; — o que, tal é a força da ilusão, dava a impressão de ser uma réplica extremamente espirituosa, um comentário penetrante à vida humana, e mantinha os presentes numa contínua gargalhada; quando a porta se abriu e entrou um cavalheiro baixo, cujo nome Orlando não conseguiu perceber. Em breve se apoderou dele uma sensação curiosamente desagradável. A julgar pela expressão de todos, também dos outros se apoderou a mesma sensação. Um cavalheiro disse que havia uma corrente de ar. A marquesa de C. receava que um gato se encontrasse debaixo do sofá. Era como se os olhos se abrissem lentamente após um sonho agradável e nada mais divisassem senão um lavatório barato e uma coberta suja. Era como se as emanações de qualquer vinho precioso os estivessem lentamente a abandonar. Todavia, o general continuava a falar e o sr. L. a fazer-se ouvir com as suas interrupções. Mas cada vez se tornava mais notório como o pescoço do general era vermelho, e como era calva a cabeça do sr. L. Quanto àquilo que eles diziam — nada se poderia imaginar de mais tedioso e trivial. Toda a gente se mostrava inquieta, e quem possuía leques bocejava por trás deles. Finalmente Lady R. bateu com o seu nos braços da cadeira. Os dois cavalheiros pararam de falar.

Então o cavalheiro baixo falou.
Falou outra vez.
E falou ainda outra vez *

* O que ele disse é demasiado bem conhecido para que seja necessário repeti-lo aqui, e além disso pode ler-se nas suas obras.

Aqui, não pode negar-se, havia verdadeiro espírito, verdadeira sabedoria, verdadeira profundidade. Mas todos se sentiram completamente consternados. Um só daqueles ditos já era suficientemente mau; mas três, um a seguir ao outro, na mesma noite! Nenhum grupo de pessoas finas lhe poderia sobreviver.

— Sr. Pope! — disse a velha Lady R. numa voz tremente de fúria sarcástica — vejo que sente prazer em ser espiri-

> tuoso! — O sr. Pope corou. Ninguém disse uma palavra. Ficaram sentados num silêncio de morte durante cerca de vinte minutos. Então, um a um, levantaram-se e escapuliram-se para fora da sala. Era duvidoso que a ela regressassem depois de tal incidente [1].

Na época de Dryden, o assunto foi posto da seguinte maneira por Congreve na sua epístola a Dennis *Concerning Humour in Comedy*, 1695:

> Se esta exactidão... fosse observada nas coisas espirituosas como alguns desejariam que fosse no humor, que seria daquelas personagens que são destinadas aos homens de espírito? Creio que, se um poeta se apropriasse de um diálogo ex tempore travado entre as duas pessoas mais espirituosas na terra, verificaria que a cena seria recebida friamente pelo público [2].

3

Dryden sentia-se inclinado a não tomar os objectivos da comédia a sério. A comédia, observa ele, gera «um prazer malicioso» testemunhado pelo riso [3]. «O seu objectivo principal é divertimento e prazer... o primeiro objectivo é o prazer, e a instrução vem só em segundo lugar» [4]. E estava disposto a tolerar — e até mesmo a participar alegremente na obscenidade [5] da comédia de costumes da Restauração. Estabeleceu uma distinção bastante nítida entre a responsabilidade moral da comédia e a da tragédia, particularmente em matéria de instrução, através do espectáculo dos castigos e recompensas.

---

[1] Virginia Woolf, *Orlando* (Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1928), Capítulo IV, pp. 200-2. Com autorização de Harcourt, Brace and Company, Inc., e Leonard Woolf.

[2] Spingarn III, 247.

[3] *Essay of Dramatic Poesy*. Ker I, 85.

[4] *Preface to An Evening's Love*, Ker I, 143.

[5] Uma qualidade que, no fim da sua vida, depois da tempestade levantada por Jeremy Collier, ele reconheceria e ligaria até com as suas causas principais, a corte dos Stuarts.

> Mas uma corte banida, de licenciosidade cheia,
> Trouxe, ao regressar, as sementes do vício manifesto,
> E os poetas, que ou vivem na corte ou então morrem de fome,
> Logo orgulho sentiram em servir um governo tão bom;
> E misturando-se com bobos e proxenetas baratas,
> Os palcos poluíram em busca de uma migalha.
>
> — Epílogo do *Pilgrim* de Beaumont e Fletcher, 1700.

> A comédia não é tanto obrigada ao castigo das faltas que nos apresenta como a tragédia. Porque as personagens da comédia são de qualidade baixa, a acção é pequena e as faltas e vícios são apenas leviandades da juventude e fraquezas da natureza humana, e não crimes premeditados [1].

Em relação ao drama sério, Dryden já se harmonizava com um género posterior de didacticismo clássico que se firmou nos fins do século.

O tema da «justiça poética» [2] começa a aparecer nas defesas críticas de Dryden após 1670: a sua *Apology for Heroic Poetry* de 1677, o seu prefácio de *All for Love* de 1678 e o da sua versão corrigida de *Troilo e Créssida* em 1679. Nestes ensaios, Dryden mostra a influência de certos críticos franceses que recentemente haviam publicado obras notáveis: Boileau, cuja horaciana *Art Poétique* juntamente com a sua tradução de Longino tinham aparecido em 1674; René Rapin, cujas *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* apareceram no mesmo ano, e foram depois traduzidos por um crítico inglês de um temperamento fanàticamente clássico, Thomas Rymer; e René de Bossu («o melhor dos críticos modernos», diz Dryden), cujo *Traité du Poëme Épique* (1675) representava a súmula mais autoritária da teoria épica do séc. XVII, uma espécie de essência da épica em pó, como um historiador romântico se exprimiu, ou uma receita para a épica *in vacuo*. A influência francesa significava um maior rigorismo para o classicismo de Dryden em toda a linha. Significava muito menos indulgência para com as fraquezas e irregularidades inglesas que o que vimos no *Essay of Dramatic Poesy*, e, juntamente com uma contínua expressão de estima pelo «divino Shakespeare» (especialmente no capítulo relativo às suas caracterizações) [3], uma opinião complacente de que o próprio Dryden representava um progresso em relação a Shakespeare, quer na linguagem, quer na regularidade do enredo, quer ainda na administração da «justiça». Na história de António e Cleópatra não só Dryden como Shakespeare haviam desfrutado de uma grande vantagem inicial.

---

[1] Prefácio de *An Evening's Love*, Ker I, 143.

[2] Sobre a questão geral de se a poesia deveria principalmente ensinar ou sobretudo agradar, a variada carreira de Dryden mostra-nos todos os costumados expedientes e modificações da Renascença. Vid., por exemplo, Ker I, 113, 142, 196, 209; II, 128.

[3] A apreciação do carácter bruto de Caliban (Prefácio de *Troilus and Cressida*, Ker I, 219) é um ponto clássico da crítica shakespeariana do séc. XVII. E o esforço para harmonizar a complexidade de Falstaff com o cânone da consistência na pintura das personagens (I, 215) representa um nítido avanço em precisão teorética em relação à descrição da mesma personagem no *Essay of Dramatic Poesy*. Cf. Cap. X, p. 230.

> Refiro-me à excelência da moral: porque as personagens principais representadas constituiam modelos famosos de um amor ilícito; e, consequentemente, o seu fim foi desventurado. Todas as pessoas sensatas de há muito concluíram que o herói do poema não deveria ser uma personagem de perfeita virtude, visto que então ela não poderia, sem ofensa ao sentido da justiça, ser vítima da desventura [1].

Mas o fim das principais personagens na história de Troilo e Créssida, na versão de Shakespeare, não tinha sido assim «desventurado» com tanta felicidade. «As principais personagens que dão nome à tragédia», lamenta Dryden, «não morrem; Créssida é falsa, e não sofre punição.» É mais tarde, no mesmo prefácio, que ele emprega o termo «justiça poética» [2], introduzido por Rymer no ano anterior nas suas *Tragedies of the Last Age*, e que em breve se tornaria num lugar-comum da crítica [3]. Nas últimas cenas do *Troilo e Créssida* de Dryden, Créssida mata-se com um punhal, Troilo mata Diómedes, e Aquiles, aproximando-se com os seus mirmídones, mata Troilo — o que fica bastante distante da cínica penumbra das cenas finais de Shakespeare, nas quais Ulisses e Tersites levam Troilo junto a uma tenda e ele ouve casualmente a conversa durante a qual Créssida dá a Diómedes a prenda que de Troilo havia recebido. Não foi Dryden, todavia, nem sequer Thomas Rymer, mas sim, na geração seguinte, o antagonista de Pope, John Dennis, de sensibilidade neolonginiana, que mais alto ergueu a sua voz pela justiça poética — numa controvérsia que atingiu o seu ponto mais alto em relação ao suicídio do patriótico protagonista de Addison, Catão [4].

A justiça poética era um exagero do castigo aristotélico da mácula no carácter do protagonista trágico. Mas a doutrina só poderia florescer mercê de certa falta de interesse por aquilo que Aristóteles dissera acerca da grandeza do protagonista e da infelicidade de justiça distributiva, ou

---

[1] Prefácio de *All for Love*. Ker I, 191. «... nem, todavia, absolutamente mau», continua Dryden, «porque então não poderia inspirar piedade. Por conseguinte optei pelo meio termo; e apresentei António tão favoràvelmente como Plutarco, Ápio e Dion Cássio o permitiriam.»

[2] Prefácio de *Troilus and Cressida*, Ker I, 203, 210.

[3] A concepção, sempre uma perigosa semelhança na tradição poética aristotélica (particularmente em vista da doutrina adjacente da justiça distributiva na *Ética* de Aristóteles), pode ver-se esboçada em muitos autores mais antigos — em Jonson, por exemplo, e Sidney. M. A. Quinlan, *Poetic Justice in the Drama* (Notre Dame, 1912), cita a lei promulgada pelo Parlamento em 1543, tolerando apenas as peças que apresentassem «a censura e a condenação dos vícios e a apresentação da virtude como exemplo». Cf. Spingarn, *Essays* I, LXXIII, LXXXVI.

[4] Vid. *Spectators* 39 e 40, por Addison, e 548, atribuído a Addison, e as várias respostas de Dennis, incluindo as suas *Remarks upon Cato, a Tragedy*, 1713 (*Works*, ed. E. N. Hooker, Baltimore, 1939-1943, I, 40; II, 7, 19, 49, 435-42, 446-57).

fim misto, na tragédia — castigo para os maus, recompensa para os justos. Um caso notório na história da justiça poética é o fim misto de Nahum Tate para o *Rei Lear*, no qual Cordélia casa com Edgar. Todavia, tal como muitas outras concepções morais da poesia, a justiça poética não é adequadamente tratada com uma rejeição sumária. O problema é, pelo menos, complicado, porque diz respeito não só ao mal e ao castigo, mas a inclinações virtuosas e a simpatia e conflitos de simpatias. «Embora eu me pudesse servir do privilégio de um poeta», diz Dryden, «para introduzir... [Octávia] em Alexandria, não teria, contudo, considerado suficientemente que a compaixão que ela inspirava por si e pelos filhos destruiria a que eu havia reservado para António e Cleópatra» [1]. Mesmo na versão shakespeariana da história, a injustiça acidental e grosseira com que António trata Octávia pode, de certo modo, obstruir a nossa visão de António como protagonista digno de simpatia trágica. E, por outro lado, há o caso do Catão de Addison. Não é fácil argumentar, contra Dennis, que a morte estóica do campeão das virtudes republicanas é, na realidade, a queda de uma figura tràgicamente errante. O sofrimento inocente, ou injustiça poética, que se nos depara no *Catão* e é defendida antecipadamente por Addison no *Spectator* 40, está em directa relação com aquela época de sentimentos geralmente delicados, a comiseração e compaixão que se fariam sentir tão fortemente durante todo o séc. XVIII. A intensidade da cruzada neoclássica no sentido de que o protagonista criminoso sofresse a pena capital — e que nenhuma personagem inocente a sofresse — pode ocultar-nos certa tendência reaccionária, mas igualmente simplista, daquela época para a ostentação da compaixão pela inocência ferida. Estes casos tinham muita coisa em comum, porque em qualquer deles a tensão aristotélica se encontrava resolvida. E em qualquer deles a catarse aristotélica das emoções indesejàvelmente brandas (terror e compaixão) se transforma convenientemente numa nova e sentimentalizada versão de catarse — como aquela que Dryden, no prefácio do seu *Troilus and Cressida,* adapta de Rapin: não catarse (ou «enfraquecimento») do terror e compaixão, mas enfraquecimento de emoções agressivas e más como orgulho e cólera mercê do *cultivo* das emoções brandas do terror e compaixão [2]. Assim, a doutrina clássica mais branda tornou-se, graças a uma deformação suficiente, numa autoridade ao lado da ética futura de sentimentos benevolentes [3].

---

[1] Ker I, 192.

[2] «Rapin, crítico judicioso, observou, de Aristóteles, que o orgulho e falta de comiseração são os vícios mais predominantes na humanidade; por isso, para nos curarem deles, os inventores da tragédia resolveram incidir sobre outras duas paixões, o terror e a compaixão» (Ker I, 210). *Cf.* Baxter Hathaway, «John Dryden and the Function of Tragedy», *PMLA*, LVIII (Setembro, 1943), 665-73.

[3] Vid. Cap. XIV.

4

Constitui uma das reivindicações de Dryden de um bom senso delicado, se bem que por vezes um tanto hesitante, o facto de ele não ser o promotor mais diligente da justiça poética, como Rymer ou Dennis. Apenas se lhe entregou. Como já observámos, ele encarou a sua arte cómica ainda mais frìvolamente, baseando a sua apologia nas razões fáceis do prazer e diversão. Quanto às suas sátiras burlescas e ofensivas, *MacFlecknoe* e *Absalom and Achitophel*, vê-as, sem dúvida, honestamente como elas são: magistrais exibições da arte do ataque pessoal e da política partidária. A sua teoria da sátira aparece mais tarde, no longo ensaio intitulado *The Origin and Progress of Satire*, anteposto à sua tradução de Juvenal e Pérsio, em 1693.

> ... as mais finas e mais delicadas provas de sátira consistem em fino gracejo... Quão fácil não é chamar patife e vilão, e com espírito! Mas quão difícil não é apresentar um homem como tolo, estúpido ou velhaco, sem empregar nenhum destes termos ultrajantes !... Nem tão-pouco é verdade que esta finura de gracejo seja ofensiva. Um homem com espírito deleita-se quando é tratado daquela maneira, mas um tolo não o sente... Há... uma vasta diferença entre a desajeitada chacina de um homem e a finura do golpe que separa a cabeça do tronco e a deixa direita no seu lugar. Um homem pode ser capaz, como a mulher de Jack Ketch disse do criado, de um trabalho simples, um simples enforcamento; mas fazer com que um malfeitor morresse suavemente, só o marido [1].

Esta opinião sobre a sátira como forma de execução sem sofrimento poderia, sem dúvida, mostrar-se como tendo a sua semelhança com a ideia de Dryden do cómico. Na teoria da comédia, a que já nos referimos, Dryden ainda se mantinha mais afastado da sua época que na sua relativa indiferença acerca da justiça poética.

As opiniões de Dryden dificilmente constituem a base ideal para uma discussão da teoria inglesa neoclássica. Todavia, porque não existe nenhum outro teorizador deste período que forneça aquela base, resolvemo-nos à breve elaboração que se segue. Outros escritores cómicos e outros satíricos, de Ben Jonson a Pope e Fielding, preocupavam-se fortemente com uma espécie de apologia do satírico que já notámos em Jonson. Podemos sumariá-la, nas suas linhas gerais, do seguinte modo: O escritor ou poeta satírico não pretendia ferir ninguém, muito

[1] Ker II, 92-3.

menos uma pessoa inocente; não citava nomes, uma vez que o seu objectivo era universal; o seu fim era castigar o vício e a loucura, corrigir os costumes, favorecer a moralidade. Em época de tão baixo nível, em que os homens não receavam ser conhecidos como desonestos, a verdade é que se envergonhavam de que se rissem deles como tolos. Daqui a oportunidade e a força especial do satírico — na realidade, o seu dever — que ele cumpria com um gosto evidente. Na justiça trágica, grandes crimes eram punidos com a morte. Na justiça cómica e satírica, vícios inferiores e a loucura que os acompanhava eram castigados com desdenhoso ridículo.

Existem algumas provas, na parte inicial deste período, de que o conceito de comédia como agente moral pode ter sido rigorosamente severo. Assim, Sir Philip Sidney na sua *Defence:*

> Digo que o fim da comédia não é constituído por aqueles assuntos desprezíveis que só provocam o riso, mas misturado com ela anda aquele encantador ensino que é o objectivo da poesia. E a grande falta, mesmo em relação ao riso, e claramente proibida por Aristóteles, é que eles provocam o riso em coisas pecaminosas, que são mais execráveis que ridículas, ou em coisas miseráveis que mais são para se lamentar que para escarnecer [1].

E Ben Jonson num passo do seu *Timber* transposto de uma interpretação agelástica da *Poética* de Aristóteles pelo teorizador holandês Heinsius:

> Nem sempre a provocação do riso é o objectivo da *Comédia*, que é antes... diversão ou logro das pessoas. Porque, como Aristóteles justamente diz, a provocação do riso é uma deficiência da comédia, uma espécie de torpeza que degrada parte da natureza de um homem são. Da mesma maneira como um rosto contorcido sem dor provoca o riso, ou uma viseira de capacete deformada. — N.º 131 [2].

---

[1] *Defense of Poesy*, ed. A. S. Cook, p. 51.

[2] Comparar Heinsius: « *Nec movere risum sane constituit Comoediam, sed plebis aucupium est, et abusus. Nam Ridiculum, ut recte Aristoteles, vitium est et foeditas, doloris expers; quae partem in homine aliquam corrumpit absque morbo. Sicut foeda et detorta facies, si nullo cum dolore id fiat, risum movet*». (*Ad Horatii de Plauto et Terentino judicium*, citado em *Timber*, ed. Castelain, pp. 133-4). Comparar também Aristóteles, *Poética* V. A falta na natureza humana, que Aristóteles tomou como o objecto a ser imitado na comédia (o ridículo, *to geloion*), é considerada por Heinsius como uma falta da comédia em si, o risível, *ridiculum*. Jonson sublinha fortemente esta interpretação com a frase «a provocação do riso é uma deficiência da comédia».

Jonson deve ter feito rir o seu público, a fim de ganhar a vida. Todavia, a rudeza das suas peças, o sal e a areia grossa, determinada limpeza rude da sensibilidade, por vezes desoladora, mesmo quando engraçada, poderiam sem dúvida servir de argumento para mostrar alguma correspondência com a versão de Aristóteles que ele decidiu adoptar de Heinsius.

Mais tarde, o tom da apologia do escritor cómico é mais fácil. Ele admite o ser engraçado, e reclama o riso como a sua técnica moral. Molière, muito embora sob censura oficial devido à imoralidade do *Tartufo*, e Pope, se bem que assediado por Grubstreet numa guerra de pasquins, conduziram a sua defesa com correcção e espírito. A sátira deleita-se tão òbviamente com a habilidosa administração do castigo que é difícil aceitar com seriedade total a preocupação reconhecida como «cura». Estas ideias, como tantas outras da época, foram condensadas muitas vezes, e com elegância, por Alexander Pope — por vezes com acidental autodomínio, como na sua *Epistle to Augustus,* onde parafraseando a horaciana e breve história da poesia escreve:

> E aqui surgiu a sátira, que bateu precisamente no ponto médio,
> E cura com a moral aquilo que fere com espírito.

Por vezes com sentimentos delicados de amor-próprio, como na sua *Epistle to Arbuthnot,* quando refere a sua piedade filial e a boa influência dos pais. E também, com convicção feroz e fariseísmo político, no *Epílogo* às suas *Sátiras:*

> Sim, sinto orgulho, sinto orgulho por ver
> Homens que não receiam Deus, terem medo de mim:
> Livre dos tribunais, do púlpito e do trono,
> Só sensível ao ridículo, e só a ele receando.
> Ó arma sagrada! deixada para defesa da verdade,
> Pavor único da loucura, vício e insolência!

O arrebatamento especial da *Epistle to Arbuthnot* de Pope deriva em grande parte da alternância irónica dos seus retratos demolidores com as afirmações do autor de uma inocência infantil.

> Contudo, brando por natureza, mais ingénuo que espirituoso,
> *Safo* poderá dizer-vos como este homem foi ferido.

Poder-se-á observar de passagem que os protestos de moral do satírico neoclássico, e a negação do calunioso, repõem, muito vivamente, a distinção aristotélica entre significado geral poético e particularidade

histórica. Se bem que Pope e Warburton afirmassem que os nomes na *Dunciad* não tinham importância, porque os tipos eram perenes [1], foi a circunstância de Grubstreet então enxamear de cretinos e estúpidos que provocou o poema, e foram cretinos e estúpidos em carne e osso que foram atingidos — alguns com menos lealdade que outros. Não constituía, sem dúvida, uma imoralidade para Molière o satirizar os falsos beatos *(faux dévot)*, mas tal facto também dificilmente deixaria de implicar o predomínio da falsidade entre as pessoas devotas na França de Luís XIV. A verdade prática e o valor moral de todas estas acusações implícitas (ou a sua inexactidão e difamação imoral) dependia de factores estatísticos que se encontravam fora do alcance da crítica literária e da filosofia moral.

5

A modalidade de crítica moral generalizada que constituía o objectivo declarado da comédia e sátira do séc. XVII depara-se-nos, na sua forma mais refinada, em algumas peças de Molière — *Le Tartuffe, le Bourgeois Gentilhomme, l'Avare,* e principalmente *Le Misanthrope.* A comédia inglesa de costumes — por vezes nìtidamente copiada de Molière — padece de dois defeitos principais, a indecência horneresca que mais tarde provocou a defesa de Lamb [2] e a censura de Macauly, e o gosto inglês pelo «humor», espécie de presunção que nunca chegou a ser completamente sofisticada mesmo nas comédias mais brilhantes da Restauração. Para os fins do século, esta modalidade muito indígena do risível tornou-se numa instituição nacional, um fenómeno da vida inglesa real, uma fonte de comédia supostamente superior, e assunto de orgulho nacional. Assim Temple no seu ensaio *Of Poetry,* em 1690:

> ... a nossa [comédia] inglesa... ultrapassou não só a moderna como a antiga... devido a um dom natural possìvelmente do nosso país, e que entre nós se chama... humor, palavra igualmente peculiar à nossa língua, e difícil de ser expressa em qualquer outra... Isto pode ser devido à plenitude nativa do nosso solo, à desigualdade do nosso clima, como também à tranquilidade do nosso governo e à liberdade de seguir quaisquer opiniões e partidos... Deste modo, possuímos mais indivíduos originais, e mais que os que parecem sê-lo; possuímos mais humor, porque cada um segue o seu

[1] Cf. Fielding, *Joseph Andrews,* Liv. III, cap. 1.

[2] Devido a uma teoria que pressupunha um grau de liberdade de espírito mais que kantiano na nossa experiência de tal comédia.

> próprio, e sente prazer, talvez mesmo orgulho, em o mostrar... Somos não só mais diferentes uns dos outros que em qualquer outra nação que eu conheça, como também mais diferentes de nós mesmos por vezes... O nosso país deve ser, como um grande médico estrangeiro disse, a região da hipocondria, o que bem pode derivar, em grande parte, da forte incerteza e das numerosas e súbitas alterações do tempo em todas as estações do ano... Em parte alguma há tanta gente que discuta religião ou coisas do governo, tanta gente apurada em política, tantos inquiridores curiosos, tantos pretendentes a negócios e empregos públicos, ou maiores devoradores de livros ou pessoas que penosamente andem em busca de riqueza. E todavia em parte alguma, também, se encontram tantos libertinos, pessoas refinadamente entregues ao luxo, indivíduos dados a um vício extravagante, galanteadores presumidos, tantos amadores em poesia, em política, na filosofia, na química. Tenho vários criados versados em teologia, outros em poesia; conheci, em famílias amigas, um guarda que era profundo nos *Princípios Rosicrucianos*, e uma lavadeira absolutamente firme nas doutrinas de Epicuro [1].

O «humor» inglês estava a suavizar-se. Aquilo que, nas peças de Ben Jonson, tinha sido cáustico, grosseria ou coisa malcheirosa, era agora meramente exótico, excêntrico, acolhedor, uma tendência inofensiva ou encantadora do carácter nacional. Florescia uma autêntica tribo de «originais»: o escudeiro rude, o solteirão de rosto anguloso cheio de espinhas, o parceiro, o indivíduo excêntrico, o habilidoso, o tio Toby e o seu cavalo de madeira, a tia Betsy Trotwood, Mr. Micawber. Sem pretendermos emitir qualquer juízo sobre este género de caricatura, poderemos, contudo, observar que, juntamente com a tendência augustana para o burlesco (sobre a qual voltaremos a falar antes de encerrarmos o capítulo), esta modalidade de arte cómica era, sobretudo, culpada do facto de o ensaio mais brilhante em língua inglesa sobre o valor ético da comédia vir a ser escrito apenas na parte final do séc. XIX, como expressão da reacção clássica contra aquilo que o seu autor considerava como o provincianismo turbulento do riso inglês. A conferência de George Meredith *On the Idea of the Comic and the Uses of the Comic Spirit in Literature* [2] foi pronunciada em 1877, mas exceptuando o facto de se referir, de

---

[1] Spingarn III, 103-6. Cf. Congreve, a carta a Dennis *Concerning Humour in Comedy* (Spingarn, III, 252); E. N. Hooker, «Humour in the Age of Pope», *Huntington Library Quarterly*, XI (Agosto 1948), 361-85.

[2] Vid. a edição de Lane Cooper, *An Essay on Comedy* (Nova Iorque, 1918).

perto, a um conceito de comédia não só exposto como até certo ponto ilustrado em várias novelas suas *(The Ordeal of Richard Feverel, The Egoist, Diana of the Crossways* [1], representava um anacronismo — uma celebração ilimitada da comédia clássica francesa e uma exposição magistral dos valores alcançados naquela modalidade.

Há, afirma Meredith, dois espíritos extremos que são anticómicos: o dos puritanos inimigos da comédia ou *agelastos* (poderíamos incluir aqui Heinsius e o Ben Jonson de *Timber*), e o dos *hipergelastos*, os turbulentos adeptos de Baco. (Na *Ética* de Aristóteles encontra-se, de facto, o rústico e desajeitado inimigo de diversões e o apalhaçado e crónico fabricante das mesmas colocados em cada um dos extremos do espírito discretamente vivo próprio de uma pessoa fina. As palavras empregadas por Meredith, pondo de parte a etimologia, possuem uma nítida coloração clássica.) Dentro da área do riso literàriamente válido, Meredith distingue, da comédia, não só a sátira (orgulhosa, egoísta, autovindicativa, sentimental, movimentando-se sobre uma grande dose de bílis), como também o humor tão querido dos Ingleses (presunçoso e alegre, risada sonora a reconfortar a vítima com uma pancadinha nas costas). A conferência de Meredith é um apelo à acção correctiva e civilizadora da vivacidade de espírito e especialmente da vivacidade de espírito feminina [2]. Judiciosamente prestou o seu tributo à graça redentora da caridade e riso feminino, mesmo até em fragmentos de menor conta nas peças de Menandro, como então eram conhecidas. Encontrou o mesmo tema nas ressonâncias romanas das comédias de Terêncio, *A Sogra* e a *Mulher de Andros,* e depois nas comédias de Molière, sobretudo no *Misantropo,* no qual a heroína Célimène, coquete e mexeriqueira, namorada e contraste do cínico Alceste, paira no fim a grandes alturas com a crítica suave e transcendente feita à grosseria deste e ao seu espírito satírico e de auto-elogio, à sua taciturna tendência para a solidão. As peças inglesas que tentaram seguir este modelo pudicamente temperado de doce-amargo e cómico-triste — o *Plain Dealer* de Wycherley, por exemplo, com o tema da infidelidade grosseira, o herói cheirando a aguardente e alcatrão, a sua balbúrdia de humores irrelevantes e a rapariga da *Noite de Reis* em trajos de rapaz — mostravam, de maneira demasiado nítida, o con-

---

[1] Vid. J. W. Beach, *The Comic Spirit in George Meredith* (Nova Iorque, 1911).

[2] Comparar com o seguinte de Lorde Chesterfield: «...as conversas da nossa sociedade de aqui... se, por acaso, se elevam para além do dito espirituoso e meras fanfarronadas, infalivelmente ficam muito aquém de tudo quanto seja agradável ou instrutivo. Creio que a razão disto é o facto (visto serem as mulheres que, por via de regra, dão o tom à conversação), de as nossas mulheres inglesas não se encontrarem tão bem informadas e não serem tão cultas como as francesas; além disso, são naturalmente mais sérias e caladas» (*Letters*, Jan. 23, 1752).

traste que Meredith pretendia estabelecer à custa dos seus compatriotas. Este conceito de comédia implicava certa dificuldade na arrumação de génios cómicos românticos ou irregulares, como Aristófanes, Rabelais e Shakespeare — proeza só realizada pelo brilho do fraseado e à custa de certa inconsistência na argumentação geral de Meredith. Mas na parte mais importante dos seus esforços, aproxima-se como ninguém da definição de uma comédia superior levada à sua quinta-essência como género literário — centro doirado do objectivo cómico, aquele género de qualidade moral e social, não-didáctico, não-satírico, compreensivo mas claramente crítico, que constituiu a esfera de acção do que de mais requintado existe no caminho clássico da comédia [1].

A teoria da comédia, um tanto severa e èticamente séria, que pode seguir-se de Aristóteles a Meredith, não chegou muitas vezes (se é que alguma vez) ao ponto de afirmar que a comédia é o reverso estranhamente mimético ou contrapartida irónica do trágico. Não tentou associar a comédia com a *peripeteia* e com o seu complemento de ironia verbal, tão notável na tragédia de Sófocles, nem ligou grande importância ao significado sugerido pelo emprego análogo de Aristóteles dos termos *hamartia* e *hamartēma* nas suas definições do trágico e do cómico. Contudo, o estilo baixo, o *genus tenue* da comédia e da epístola e sátira horacianas, não era concebido como uma coisa meramente frívola ou divertida. Teremos ocasião, no capítulo seguinte, de dizer alguma coisa acerca do papel desempenhado na teoria da época pelo ambíguo termo «wit». Representaria, de certo modo, uma simplificação, e não muito grosseira, afirmarmos que o esforço principal dos «wits» na época de Pope se orientava no sentido de afirmar o valor sério do cómico, ao mesmo tempo que significava um esforço teórico. Foi isto realçado por Swift e Pope, mas nunca talvez de maneira tão explícita como por Henry Fielding (o último dos espirituosos cómicos ingleses de tradição clássica) num passo do seu *Covent Garden Journal,* com o qual concluiremos esta parte da nossa história.

> É devido a uma opinião muito vulgar, e muito falsa, que constantemente misturamos a ideia de frivolidade com a de espírito e humor. Os homens mais graves possuíram muitas vezes estas qualidades (de espírito e humor) em grau eminente, e delas se serviram nos assuntos mais solenes com êxito também eminente. Elas deparam-se-nos em muitos lugares nas obras mais sérias de Platão e Aristóteles, de Cícero e Séneca. Não só Swift como South as aplicaram em matéria

[1] Vid. a veia clássica admiràvelmente renovada nos nossos dias por L. J. Potts, *Comedy*, Londres: Hutchinson's University Library, 1949.

mais elevada e mais importante que todas as outras. Nos sermões deste último há talvez mais espírito que nas comédias de Congreve. — N.º 18, 3 de Março, 1752 [1].

6

Os últimos vinte anos da longa carreira de Dryden foram dedicados cada vez mais a traduções e a estudos críticos relativos às suas traduções. E assim, ao encerrar do séc. XVII, Dryden faz-nos regressar a um ponto central de que nos ocupámos no início, com Ben Jonson, ou seja o da imitação dos modelos clássicos. Dryden deu-nos traduções das *Epístolas* de Ovídio (1680), das *Sátiras* de Juvenal e Pérsio (1693), *De Arte Graphica* do pintor francês Du Fresnoy (1695), das *Éclogas, Geórgicas* e *Eneida* de Virgílio (1697), e de selecções de Homero, Ovídio, Bocácio e Chaucer, que ele publicou, no último ano da sua vida, em 1700, sob o título de *Fábulas*.

Dos ensaios críticos ligados a estas traduções, o mais conhecido, e a última e uma das mais sazonadas e ricas expressões da velhice de Dryden, é o prefácio das *Fábulas*. E a característica mais notável é a sua generosa apreciação de Chaucer, a despeito de uma incapacidade estranha em escandir os seus versos. Chaucer é o «pai da poesia inglesa», «uma fonte perpétua de bom senso». Contudo, os seus versos só possuem a «rude doçura de uma melodia escocesa»; «alguns milhares» deles são «coxos devido à ausência de meio pé». Chaucer viveu «na infância da nossa poesia» [2]. Surge-nos aqui não só um marco miliário numa moda-

---

[1] Uma dedução complementar da época augustana era a de que a monotonia poderia aparecer sob a forma de vivacidade ou frivolidade. Fielding continua: «É, sem dúvida, verdadeiro que a monotonia nos surge em sua forma própria e no seu trajo próprio quando se exibe em qualquer ensaio crítico sobre um assunto grave; e muitos milhões de resmas de papel lhe foram sacrificados em todas as épocas pelos seus cultores; mas nem sempre ela mantém este ar solene. Frequentemente se mostra em público em coisas divertidas... e, por vezes, em coisas impressas ou pisando os palcos disfarça-se com vestes de palhaço e condescende em divertir os seus amigos com várias habilidades e momices. O falecido e talentoso Dr. Swift... compara estes dois diferentes aspectos de monotonia com as diferentes qualidades da cerveja branca em casco e em garrafa. A primeira é bem conhecida como a coisa mais desenxabida, insípida e pesada; mas a última é de uma delicadeza extrema, cheia de espuma, viva e forte». Cf. *Dunciad* IV, 239-40; «Ah, não penseis, Senhora! Há mais monotonia verdadeira nas coisas tolas que no grave disfarce da sabedoria».

[2] Ker II, 257-9. Cf. Edmund Waller, *Of English Verse:* «Chaucer apenas pode vangloriar-se do seu senso; Uma vez que se perdeu a glória dos seus versos!» A correcta versificação de Waller em inglês foi posta em paralelo com a de Malherbe em francês, quando Dryden escolheu os equivalentes ingleses dos exemplos franceses na tradução de Soame da *Arte Poëtica* de Boileau, 1683. No Prefácio da edição de

lidade de augustanismo, a ideia superior de que a rudeza do passado deveria ser traduzida na elegância do presente, mas também, ao mesmo tempo, uma leitura, cheia de simpatia, de um idioma arcaico, um exercício notável daquilo a que hoje provàvelmente daríamos o nome de «sentido histórico». Dryden, não esqueçamos, escrevia seis anos após a publicação dos seguintes versos de Addison da *Sixth Miscellany*:

> ... Chaucer, primeiro, um bardo alegre, se ergueu
> E muita história contou em verso e prosa,
> Mas o tempo encheu de ferrugem aquilo que escreveu,
> Gastou-lhe a linguagem e a graça espirituosa;
> É em vão que ele graceja em sua rude melodia,
> É em vão que ele se esforça por que o leitor se ria.
>
> — *Account of the Greatest English Poets*, 1694.

E trinta e sete anos antes da *Epístola a Augusto* de Pope:

> As piores grosserias de Chaucer são aprendidas de cor,
> E chefes de Casas distintas citam a besta do Skelton.

As traduções de Chaucer feitas por Dryden e Pope e as *Satires of Dr. Donne Versified* de Pope ilustram este aspecto do augustanismo. O sentimento augustano de superioridade em relação à poesia inglesa arcaica quadrava bem com a respeitosa submissão aos antigos clássicos. «Cada um dos altares antigos ainda se encontra verde com os ramos de louro.» E, por consequência, o augustanismo estava em desacordo com o género de modernismo científico ou da Royal Society que frequentemente (como na argumentação de Eugenius no *Essay* de Dryden) se introduziu na batalha literária entre os Antigos e os Modernos. Esta batalha [1], levada de França para Inglaterra numa série de ataques e contra-ataques, desde o *Essay Upon the Ancient and Modern Learning* de Temple (1690) até à *Battle of the Books* (1704) de Swift, era uma intricada confusão de várias questões, e entre elas estas duas: *a)* haverá, na literatura, progresso tal como na ciência?; *b)* e se houver, existirá esse progresso de maneira contínua desde a Antiguidade,

---

1690 dos *Poemas* de Waller, foram as suas pretensões apresentadas de uma maneira extravagante por Francis Atterbury. Waller tornou-se o «pai do verso inglês e o primeiro a mostrar que a nossa língua possuía Beleza e Ritmo». Wellek, *Rise*, pp. 35-6.

[1] Vid. R. F. Jones, *Ancients and Moderns: a Study of the Background of the «Battle of the Books»*, St. Louis, 1936; Welleck, *Rise*, pp. 39 ff.

ou será antes cíclico [1], passando por épocas alternadas de barbarismo e de polido augustanismo? A crença nos ciclos não era inconsistente com uma crença no declínio total da poesia desde a Antiguidade até aos tempos modernos: — progresso desde Énios a Virgílio e Horácio, de Chaucer a Dryden, sem que, todavia, se tenha voltado a atingir o alto nível antigo. Tal facto devia-se, em parte, à rapidez com que se verificavam as alterações linguísticas. Bacon havia escrito as suas obras mais importantes em latim, ou então tinha-as traduzido, ou mandado traduzir, para latim. Muitos poemas ingleses de grande nomeada nesta época e de certa extensão (alguns muito mais extensos) [2] tinham sido traduzidos para latim. E até à época de Pope era moda lamentar a insuficiência do idioma nativo:

> Os poetas que buscam um mármore duradoiro
> Terão de esculpir em grego ou latim;
> Nós escrevemos em areia... [3]

O mármore, compreenda-se (e isto parece constituir uma legítima implicação de toda a argumentação), é superior à areia para efeitos de escultura por duas razões: não só se desgasta menos como permite que com ele se façam mais coisas. E assim surge a necessidade de harmonizar os escritores ingleses arcaicos e rudes (Chaucer e Donne) com toda e qualquer perfeição formal augustana, e de transpor (e esta é a tarefa heróica) os valores mais monumentais da literatura antiga para o idioma moderno — quer para permitir que os menos cultos possam ler com mais facilidade, quer para que os mais cultos possam ter o prazer de seguir o tradutor nas suas analogias criadoras. As traduções dos clássicos na época de Dryden e Pope dir-se-iam dirigidas por uma conjunção de duas teorias literárias: uma, como já vimos, que sustentava ser a poesia heróica o género mais desejável (embora, segundo parecia, uma coisa quase impossível no declínio moderno); outra, que tradução e «imitação» são absolutamente possíveis em determinadas circunstâncias.

---

[1] A discussão sobre ciclos de cultura encontra-se nos *Entretiens* (1671) de Bouhours e no *Dialogue des Morts* (1683) de Fontenelle.

[2] Sir Francis Kynaston elaborou uma tradução latina rimada dos dois primeiros livros da obra de Chaucer *Troilus and Criseyde: Amorum Troili et Creseidae Libri Duo Priores Anglico-Latini*, Oxford, 1635. Os *Poems on Several Occasions* de Christopher Smart (Londres, 1752) incluem *De Arte Critica; a Latin Version of Mr. Pope's «Essay on Criticism»*.

[3] Waller, *Of English Verse*. Cf. Pope, Prefácio das *Works*, 1717.

Samuel Johnson descreveu, no século imediato, da seguinte maneira, o papel de Dryden na história das traduções inglesas:

> Dryden bem cedo viu que é a exactidão que conserva melhor o pensamento de um autor, e que a liberdade de expressão é que melhor nos mostra o seu espírito; e por isso será merecedor do maior louvor aquele que for capaz de nos dar uma tradução fiel e agradável e de comunicar os mesmos pensamentos com as mesmas graças; aquele que, ao traduzir, nada mais altere salvo a linguagem. — *Idler* 69, 1759.

O próprio Dryden, numa das suas primeiras afirmações sobre o assunto, no Prefácio do seu *Ovídio*, havia distinguido deste modo vários graus de tradução:

> Toda a tradução, creio, pode ser reduzida a estes três aspectos:
>
> Em primeiro lugar, a metáfrase, ou a transposição de uma língua para outra, palavra por palavra, linha por linha... Em segundo lugar, a paráfrase, ou tradução com certa liberdade, na qual o autor jamais é esquecido pelo tradutor, mas de modo a que as palavras não sejam tão rigorosamente seguidas como o sentido, o qual poderá também ser ampliado mas não alterado... o terceiro aspecto é o da imitação, na qual o tradutor (se ainda não perdeu esse nome) toma a liberdade não só de divergir das palavras e do sentido, como também de pôr de parte uma e outra coisa, se tiver oportunidade para tal; e aproveitando apenas algumas sugestões gerais do original, afasta-se dele conforme lhe aprouver [1].

Dryden apresenta a «paráfrase» como o seu tipo de tradução, mas confessa que, por vezes, usou de mais liberdade. Tanto a teoria como a prática de Dryden pressagiam uma coisa que nos surge muito mais claramente na primeira metade do século seguinte, nas imitações horacianas de Pope e nas de Juvenal de Samuel Johnson. Para referir apenas um caso, a *Epístola a Augusto* de Pope é uma imitação da correspondente epístola horaciana num sentido muito mais avançado que o retrato que Ben Jonson, no *Timber*, nos traça de Shakespeare,

---

[1] Ker I, 237. Distinções similares podem encontrar-se em períodos anteriores, como, por exemplo, no *Scholemaster* de Roger Ascham. Dryden vai buscar o termo «imitação», com o significado em questão, a Cowley, e verifica a existência deste tipo de tradução nas odes pindáricas e horacianas de Cowley e na segunda *Eneida* de Denham.

imitado do modelo feliz que é o esboço de Hatério apresentado por Séneca. Com Jonson, o paralelo entre Hatério e Shakespeare é coisa de pouca importância. Se lhe prestarmos atenção, verificaremos que não passa de uma pequena graça, quase irrelevante para o tom e modelo do esboço de Jonson. Com Pope, todavia, não só o paralelo mas também a adaptação, bem como ainda os desvios reconhecíveis, constituem as técnicas essenciais. É uma técnica de analogia discrepante ou irónica — a Londres augustana oposta, com bastante justeza, à Roma augustana, e Jorge II posto em confronto, de uma maneira bastante desajeitada e ofensiva, com Octávio Augusto — ridículo conseguido mercê de um panegírico. «Um panegírico vil ridiculariza duplamente: nada consegue manchar tanto como a tinta dos tolos.» Em suma, a diferença entre os estádios de imitação clássica de Jonson e de Pope é a que existe entre o aproveitarmo-nos simplesmente de uma fonte e a técnica ou estratégia da alusão, uma diferença que assume a maior importância teórica se considerarmos o papel subtil e versátil da alusão na poesia de todas as épocas sofisticadas.

A estética da imitação na época de Dryden e Pope funde-se com outro princípio, o da paródia e do burlesco, formas literárias que eram, ao mesmo tempo, técnicas da alusão intricada e sintomas de declínio do heróico. Constituíam também sintomas de libertação do espírito poético, mesmo quando ele se nos depara muito agarrado às regras [1]. Se não era possível ser um Homero ou um Virgílio inglês, ou mesmo traduzir adequadamente as obras sérias destes autores, podia, contudo, ter-se o prazer de utilizar o seu vasto significado e a autoridade enorme da sua presença no espírito da época para construir modelos mais pequenos, quer no género do delicado rococó, quer no do grotesco pungente. Pode ter sido um divertimento — uma pessoa de alta posição a revestir-se de uma máscara para a grande quermesse que é a vida de todos os dias — mas era um divertimento astuto e poderoso. Neste tipo de composição, o poeta desfrutava de todas as vantagens que a «imitação» pode conceder. Era um imitador objectivo em todo o sentido — e num sentido que, em todas as épocas, se encontra pelo menos latente na relação triangular de poeta, mundo contemporâneo e passado literário.

---

[1] Cf. Austin Warren, «The Mask of Pope», *Sewanee Review*, LIV (Inverno 1946), 19-33. Fielding, no seu prefácio de *Joseph Andrews*, julga da sua competência distinguir entre o mero burlesco e a imitação verdadeiramente cómica da natureza, que é a teoria que ele professa. Durante cerca de setenta e cinco anos pode ter-se dado o caso de várias formas de jogo e irresponsabilidade terem constituído uma porta de saída importante para o impulso poético — e não só as imitações burlescas de Pope, Swift e Fielding, mas também a paródia spenseriana de Shenstone (cada vez mais suavizada nas várias revisões), o jogo louco e extravagante de Smart com as Escrituras, a condescendência de Percy com as baladas e o falso medievalismo de Chatterton. Cf. R. D. Havens, «Assumed Personality, Insanity, and Poetry», *Review of English Studies*, New Series, IV (Janeiro, 1953), 26-37.

A obra do sr. Pound que mais se expôs a este género de ataque, *Homage to Sextus Propertius,* não é incluída no volume que aqui consideramos. Ao mesmo tempo, embora não seja estritamente uma tradução de Propércio no sentido em que um poeta da Restauração teria falado numa «Alusão a Propércio» ou «Imitação de Propércio», talvez nos forneça, todavia, o melhor ponto de partida para algumas considerações gerais sobre a obra do sr. Pound como tradutor de poesias. Os críticos académicos deste poema têm razão, sem dúvida, quando revelam nele erros elementares. Poderiam descobrir erros idênticos nas belas versões que Marlowe nos deu de Ovídio, e seria lícito admitir que o conhecimento que o sr. Pound possui da língua latina se aproxima mais do de um estudante ansioso (um estudante impaciente com a gramática e apaixonado pela *ideia* de poesia) que do de um professor universitário. Não conseguiram ainda os críticos académicos de *Homage to Sextus Propertius* descortinar de modo nenhum o desígnio do sr. Pound. Poderemos ver muito claramente como ele procede neste poema se considerarmos alguns passos em que se não nos deparam erros grosseiros, mas onde, com o fim de realçar uma ironia latente em Propércio, o sr. Pound torce deliberadamente o sentido. Assim, os dois versos elegíacos

> *a valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!*
> *exactus tenui pumice versus est,* [*Elegias* III, 1, 7-8]

que, na versão literal de Butler, nos são dados como: «Fora com o homem que obriga Febo a demorar-se entre as armas da guerra! Que o verso corra suavemente, polido por pedra fina!», tornam-se, na variante do sr. Pound:

> Os que fatigam Apolo continuarão, como sabemos, as suas generalidades marciais.
> Nós conservámos em ordem as nossas raspadeiras.

É óbvio que o sr. Pound compreende o sentido literal do texto latino. Mas, para os seus objectivos, indica apenas esse sentido. Não se serve de Propércio como *simples* disfarce. Esforça-se, nos versos que acabámos de citar, por nos apresentar, mercê de leve distorção do sentido literal do original, o tom e o sentimento neles dominantes de

uma maneira muito mais vívida que Butler. Introduz o termo «marcial» para nos recordar que, no fim de contas, se apoia num poeta latino. Igualmente se serve da palavra moderna «generalidades» e do termo «raspadeira» (que provàvelmente nos sugere mais depressa raspadeiras ou borrachas de máquina de escrever que «pedra fina») para nos lembrar que o motivo por que imita ou alude a Propércio é o facto de Propércio possuir relevância contemporânea. Deveremos considerar não só que Propércio não pretende escrever poesia guerreira, mas também que o sr. Pound não se considerava um poeta da escola de Newbolt e Kipling.

— «The Poet as Translator», recensão de *The Translations of Ezra Pound*, com uma Introdução a Hugh Kenner (Londres, 1953), no *Times Literary Supplement*, Londres, Setembro 18, 1953, pág. 596, por amável autorização de *The Times*.

No canto mais alto de uma grande janela vivia determinada aranha, inchada ao máximo devido à grande quantidade de moscas que havia destruído, e cujos despojos jaziam espalhados até aos portões do seu palácio, quais ossadas humanas em frente da caverna de qualquer gigante. As avenidas que levavam ao seu castelo estavam guardadas por barreiras e paliçadas, tudo de acordo com a moderna técnica de fortificação... Aprouve ao destino levar até ali uma abelha errante, cuja curiosidade descobriu com alegria um vidro partido na janela; entrou e, deambulando um pouco, calhou de pousar numa das muralhas exteriores da cidadela da aranha, muralha que, cedendo ao peso, se desmoronou até aos próprios alicerces... A abelha libertou-se da armadilha e, posta a salvo a certa distância, procurou limpar as asas e sacudir de si os restos esfarrapados da teia. Por esta altura, a aranha aventurara-se a sair do seu esconderijo e, ao contemplar as ruínas e os estragos causados na sua fortaleza, quase perdeu o juízo; enfureceu-se e praguejou como um carroceiro, e inchou até quase rebentar.

— Não vou agora rebaixar-me — exclamou — comparando-me a ti, que não passas de uma marota e vagabunda sem eira nem beira, nem nada que te pertença, eternamente condenada a nada mais possuíres senão umas asas e esse teu monótono zumbido. Para te sustentares, pões a saque toda a natureza; procedes como autêntico pirata nos campos e jardins; e quando se trata de roubar, tanto roubas uma urtiga como uma violeta. Mas eu sou um animal doméstico, com valores dentro de mim mesmo. Este grande castelo (para mostrar os meus progressos em matemática) é todo construído por mim mesma, e os materiais extraídos totalmente da minha própria pessoa.

— Sinto-me contente — respondeu a abelha — por ao menos admitires que cheguei até aqui com as minhas asas e o meu zumbido; porque,

desta maneira, segundo parece, é ao céu que devo os meus voos e a minha música; e a Providência nunca teria derramado sobre mim estas dádivas se as não destinasse aos mais nobres fins. Visito, na realidade, todas as flores dos campos e jardins; mas o que nelas colho não causa o menor dano à sua beleza, ao seu perfume, ao seu paladar. Quanto a ti e à tua habilidade em arquitectura e matemática, pouco tenho a dizer: pode ter havido bastante trabalho e método nessa tua construção; mas, como eu e tu sabemos por dolorosa experiência, ela é demasiado vulgar, e os materiais são desprovidos de todo e qualquer valor; espero que isto te sirva de aviso e que prestes tanta atenção à duração e aos materiais como ao método e à arte. Vanglorias-te, na verdade, de teres fiado a tua casa e de a haveres construído com materiais extraídos de ti mesma, sem deveres nada a ninguém; mas se é lícito avaliar do licor existente numa vasilha por aquilo que sai dela, deves possuir dentro de ti uma boa quantidade de porcaria e de veneno; e muito embora eu esteja longe de menosprezar, ou de ter em pouca conta, a quantidade que de ambas as coisas existe dentro de ti, duvido que, para aumentares essa quantidade, não tenhas necessidade de um pouco de auxílio alheio. A porcaria existente dentro de ti não desdenha de novas aquisições nas exalações de lixo por baixo de ti; e cada insecto te fornece a quantidade de veneno necessária para matar outro. De maneira que o problema, em suma, resume-se a isto: — o saber se, de nós duas, é a mais nobre aquela que, contemplando preguiçosamente as quatro polegadas à sua volta, e cheia de presunçoso orgulho e auto-suficiência, tudo transforma em excremento e veneno, sem nada produzir excepto teias e veneno para moscas; ou aquela que, com alcance universal, longa pesquisa, muito estudo, judiciosa escolha e distinção das coisas, traz para casa o mel e a cera.

Esta discussão foi travada com tanta vivacidade, barulho e calor que os dois partidos de livros, todos em armas por baixo delas, ficaram silenciosos durante algum tempo, aguardando com ansiedade qual seria o resultado, que não levou muito tempo a manifestar-se; porque a abelha, impaciente com tanta perda de tempo, voou em direcção a um canteiro cheio de rosas sem esperar pela resposta, e deixou a aranha como um orador concentrado em si mesmo e pronto a irromper com o seu discurso.

Aconteceu neste ponto que Esopo foi o primeiro a quebrar o silêncio... jurou alto e bom som que nunca na sua vida havia conhecido dois casos tão paralelos e tão adaptados um ao outro como o relativo à janela e o respeitante às estantes... «Porque, meus senhores, já se viu coisa tão moderna como a aranha na sua maneira de ser, nas suas expressões e nos seus paradoxos? Ela argumenta por vós, seus confrades, e por si mesma, jactando-se do seu grande génio e da substância existente dentro de si, e de tecer sòzinha e extrair a teia de si mesma, sem a indignidade de auxílio alheio. Depois exibe a sua grande perícia em arquitectura e os seus pro-

gressos em matemática. A tudo isto a abelha, como advogada nossa, dos Antigos, responde que, se é lícito julgarmos do grande génio ou invenções dos modernos por aquilo que eles têm produzido, dificilmente a aranha poderá demonstrar que tem razão para se vangloriar de uma coisa ou de outra. Podem os planos ser estabelecidos com todo o método e toda a habilidade que se quiser; se os materiais, todavia, nada mais forem que porcaria extraída das próprias entranhas (o conteúdo dos cérebros modernos), o edifício também nada mais será, por fim, que uma teia de aranha, cuja duração, tal como as teias das outras aranhas, pode depender da circunstância de ter sido esquecida ou desprezada, ou de estar escondida a um canto. Porque não consigo lembrar-me de mais nada autêntico a que os modernos possam aspirar, a não ser a forte tendência para a polémica e sátira, de substância muito semelhante ao veneno da aranha; a qual, todavia, embora afirmem produzir e extrair totalmente de si mesmos, é aperfeiçoada e melhorada pelas mesmas artes, alimentando-se de insectos e bicharada da sua época. Quanto a nós, Antigos, contentamo-nos, com a abelha, a nada exigir para nós senão as nossas asas e a nossa voz, isto é, os nossos voos e a nossa linguagem. Quanto ao resto, aquilo que adquirimos foi-o mercê de um trabalho persistente e uma pesquisa contínua e percorrendo todos os recantos da natureza; a diferença está em que, em vez de porcaria e veneno, preferimos encher a nossa colmeia com mel e com cera, dando assim à humanidade as duas coisas mais nobres, que são a doçura e a luz».

— Jonathan Swift, *The Battle of the Books*, 1704.

CAPÍTULO XII

A RETÓRICA E O «WIT [1]» NEOCLÁSSICO

1 A opinião de Croce sobre a retórica do séc. XVIII, Ramus e Talon, novo arranjo da retórica e dialéctica, relação da poesia com a dialéctica e a retórica, a retórica arcádica, o cultismo, importância ambígua do ramismo, Cícero e o professor Howell. 2 O estilo científico despretensioso em Inglaterra, Glanville, a «Royal Society», Wilkins e Sprat, a sátira de Swift. 3 O «wit» *versus* «discernimento», Dryden, Hobbes, Locke, Addison («wit» misto), poesia augustana *versus* poesia metafísica, afastamento entre poesia e teoria, as figuras de retórica de Puttenham. 4 Alexander Pope, *Ensaio sobre a Crítica*, novamente a «imitação» clássica, teoria literária como influência, conteúdo e norma, Vida, Boileau, a multidão das «pessoas finas» em Inglaterra, sinopse do *Ensaio* de Pope. 5 As ideias de Pope: «natureza» universal e social, razão e autoridade, regras retóricas, verso «representativo», o *tour de force* de Pope, a regra horaciana do uso *versus* dicção poética. 6 Novamente o «wit», calão da sociedade elegante, o uso artificioso dado por Pope aos seus significados, a norma de conversação nos salões, uma questão social, Tories e membros da alta igreja anglicana *versus* dissidentes da classe média, Blackmore, «wit», «natureza» e «adornos», o inevitável resíduo, retrospecto de Samuel Johnson, «familiaridade» e «surpresa», «wit» puro e réplica, Corbyn Morris. 7 O duplo aspecto do séc. XVII em estilo e teoria, ambiguidade da teoria, Sprat, Pascal, Swift, Newman, Pope, Dryden, Gildon, Blackmore. 8 Fim da antiga tradição retórica do séc. XVIII, novo conceito simultâneo, Giambattista Vico morto em 1744, em contraste com Hobbes, a *Dunciad* IV de Pope em 1743, celebração negativa da «palavra».

I

A visão geral da história da crítica, fortemente imbuída de ideias preconcebidas, que constitui a segunda parte da *Estética* de Benedetto Croce, contribuiu provàvelmente bastante para radicar no espírito dos

[1] Por óbvias razões, achou-se preferível, particularmente neste capítulo, conservar o termo *wit* sem tentar dar-lhe uma tradução que, necessàriamente, apenas representaria uma aproximação deficiente do conteúdo do termo e prejudicaria a clareza do texto. *(N. do T.)*

inícios do séc. xx a ideia de um séc. xvii como o momento dum acontecimento retórico já de há muito esperado — o colapso do complicado sistema de artifício verbal que, sob o nome de «retórica», havia subsistido desde a época clássica até penetrar na Renascença. De acordo com este ponto de vista, a última fase, e a mais absurda, da retórica clássica surge durante os inícios do séc. xvii, nas manifestações barrocas conhecidas por gongorismo e marinismo no continente europeu e, no seu paralelo inglês, por «espírito metafísico», aquele engenho extravagante de metáforas, jogo de palavras e conceitos paradoxais exibidos por poetas como Donne, Herbert e Crashaw e pregadores como Donne e Andrewes. Depois desta fase, desapareceram todas as possibilidades de uma retórica florida. Todo o sistema se desmoronou.

Investigações subsequentes, todavia, conseguiram aduzir bastantes provas tendentes a demonstrar o papel desempenhado em Inglaterra pela ciência pós-baconiana e pelo espírito puritano de arrumação económica e prática no desbravamento do terreno necessário para aquilo que se considerava como uma desejável unificação da linguagem e verdadeiro conhecimento. Seja qual for a justeza do juízo formulado por Croce, pode afirmar-se que o séc. xvii constituiu um período crítico na longa luta, mais ou menos permanente desde os tempos pré-platónicos, travada entre os guardiões da pura ideia e do puro facto, dialécticos e cientistas por um lado, e por outro os que velavam pelas riquezas contidas na «palavra»: gramáticos, retóricos, críticos, exegetas.

Uma *cause célèbre* preliminar, embora provàvelmente mais sintomática da inquietação da época que de uma influência suficiente, ou mesmo necessária, nos acontecimentos retóricos subsequentes, havia sido a reforma da educação promovida pelo lógico francês Pedro Ramus, cuja vida constituiu um ataque permanente àquilo que ele considerava como as perversões do aristotelismo moderno. O seu programa incluía uma larga revisão da retórica tradicional, levada a cabo com o auxílio do seu colega, e especial autoridade no assunto, Omer Talon. Entre os livros que maior influência exerceram em França e Inglaterra durante a última parte do séc. xvi e primeira metade do séc. xvii encontrava-se, indubitàvelmente, a *Dialectique* (1555), agora pouco conhecida, e o *Dialecticae Libri Duo* (1556) de Ramus, e a obra *Institutiones Oratoriae* (1544) de Talon [1], intitulada *Retórica* numa versão posterior. Antigos filósofos

[1] Vid. Wilbur Samuel Howell, «Ramus and English Rhetoric», *Quarterly Journal of Speech*, XXXVII (Outubro de 1951), 301-2. A data da obra subsidiária de Talon explica-se pelo facto de que não só a *Dialectique* como o *Dialecticae Libri Duo* constituíam condensações de anteriores obras de Ramus. As suas *Dialecticae Institutiones* ou *Dialecticae Partitiones* e as suas *Aristotelicae Animadversiones* apareceram em 1543. Vid. também P. A. Duhamel, «The Logic and Rhetoric of Peter Ramus», *Modern Philology*, XLVI (Fev. 1949), 163-171.

estóicos haviam estabelecido uma distinção entre o «punho cerrado» da dialéctica e a «palma da mão aberta» da retórica [1]. Com Ramus, e com aqueles que o seguiram na Inglaterra, quer a dialéctica quer a retórica caíam fortemente sob a alçada do «punho fechado» [2] do método.

Um dos primeiros princípios do raciocínio ramista era a nítida separação entre as várias disciplinas liberais, excluindo qualquer ligação entre elas. Ramus não podia tolerar, por exemplo, o facto de as actividades intelectuais de «invenção» e «disposição» haverem tradicionalmente aparecido não só na dialéctica (ou lógica) como também na retórica. A revisão por ele operada da arte da retórica começa por uma redistribuição radical das tradicionais cinco partes da arte da retórica — invenção, disposição, elocução, memória e prolação. Separou a invenção, disposição e memória [3] da retórica e relegou-as, firme e inequìvocamente, para a dialéctica, deixando para a retórica apenas a elocução (isto é, estilo) e a prolação do discurso. Uma vez que esta última parte é matéria de exteriorização (o papel do actor), poder-se-ia conceber a retórica como constituída apenas por estilo. E deveria ser, ainda, um estilo relativamente simples. Ramus era, em tudo, purista e simplista. Na dialéctica, reduziu as complexidades tradicionais da «invenção» a dez tópicos ou lugares-comuns de argumentação e (sob a rubrica da distribuição) tratou o silogismo apenas nas suas formas mais elementares [4]. Na retórica, considerou o estilo como um repertório de «tropos» e «figuras», e realçou de maneira particular estas últimas. Os «tropos» incluíam aquilo a que hoje poderíamos chamar as qualidades metafóricas e irónicas do significado — aquilo a que os retóricos medievais davam a designação de ornatos «difíceis». As «figuras» eram os vários processos habilidosos ou invulgares de expressão: apóstrofe, exclamação, hesitação, concessão, exposição aquém da realidade e coisas semelhantes, e também vários modelos de palavras que se repetiam ou como que serviam de eco («fraseados» lhes chamaria Dryden mais tarde), constituindo tudo isto os ornatos «fáceis» do retórico medieval. Havia e há, sem dúvida, laços bastante apertados (de insinuação irónica e metafórica) entre os «tropos» de tal sistema e as «figuras».

---

[1] Cicero, *Orator* XXXII. «*Zeno quidem ille a quo disciplina Stoicorum est manu demonstrare solebat quid inter has artis interesset; nam cum compresserat digitos pugnumque fecerat, dialecticam aiebat eiusmodi esse; cum autem deduxerat et manum dilataverat, palmae illius similem eloquentiam esse dicebat*». Cf. Cap. IV.

[2] «Clunchfist» em inglês. Vid. *Oxford English Dictionary*: «1662 Fuller *Worthies* I, 189, The Clunch-fist of Logick (boa para derrubar um homem com uma só pancada)».

[3] Duhamel, *loc. cit.*, p. 164, n.º 12.

[4] Duhamel, pp. 166, 169.

Mas a teoria ramista não atingiu o nível de análise em que estas conexões poderiam ter sido discutidas.

Uma característica notável desta situação retórica encontra-se na íntima relação da *poesia*, como Ramus a entendia, com a retórica e a dialéctica. A dialéctica ramista era, implicitamente, a anti-retórica platónica do *Fedro* voltando-se contra a resposta aristotélica, que tanto êxito alcançou durante largo tempo. O argumento principal era a favor de uma dialéctica revitalizada, uma união mais directa e intuitiva do espírito com a «argumentação», o desenrolar constante de implicações naturais e concretas e de dicotomias necessárias e lògicamente obrigatórias, sem a interferência da abstracção dedutiva (aquele «poder falso e secundário pelo qual multiplicamos distinções») [1]. O ramismo inclinava-se fortemente para o calor e carácter imediato do argumento poético. Concebia um «argumento» não como uma afirmação ou série de afirmações, mas simplesmente como qualquer termo, ideia, imagem ou qualidade, qualquer *coisa*, em suma, quando vista à luz de alguma significação [2]. Era um sistema vincadamente prático, na medida em que realçava mais o exemplo que a teoria. Não só nas suas obras dialécticas como também nas retóricas, aduziam os ramistas, com liberalidade, exemplos que iam buscar aos poetas. *The Lawiers Logike* (1588) de Abraham Fraunce, traduzido e resumido do *Dialecticae Libri Duo* de Ramus, apresenta lado a lado exemplos extraídos do direito inglês e do *Shepheardes Calendar* de Spenser. Outro volume, a *Arcadian Rhetorike*, traduzida da *Rhetorica* de Talon, é, com efeito, uma rica antologia de exemplos extraídos de Homero, Virgílio, Sidney, Spenser, Tasso, Du Bartas e outros poetas do continente europeu [3]. As figuras arcádicas de Sidney tornam-se, na Inglaterra, em ilustrações ramistas de retórica.

A retórica arcádica de Sidney pode parecer bastante floreada a um leitor do séc. xx. Uma recente análise pormenorizada da sua retórica sugeriu, todavia, mais a sua dependência, um tanto vincada, de certos expedientes de ordenação de palavras (*figuras* ou *esquemas* — tais como o isocólon, parêntesis, anáfora, antítese) que da amplitude metafórica e irónica dos *tropos*. Era, em suma, aquilo a que um escritor medieval teria chamado, dentro da tradição de *Ad Herennium*, uma retórica de «ornatos fáceis» [4]. Outro estilo elizabetano que, dentro da mesma

---

[1] Wordsworth, *Prelude* II, 214-17.

[2] P. A. Duhamel, «Milton's Alleged Ramism», *PMLA*, LXVII (Dez. 1952), 1035-53. Cf. Rosemond Tuve, «Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics», *JHI*, III (Out. 1942), 383-4.

[3] Howell, *loc. cit.*, p. 305. Vid. *The Arcadian Rhetorike by Abraham Fraunce*, ed. E. Seaton, Oxford, 1950. Cf. Thomas Blount, *Academie of Eloquence*, 1654.

[4] P. A. Duhamel, «Sidney's *Arcadia* and Elizabethan Rhetoric», *SP*, XLV (Abril de 1948), 134-150.

tradição, teria sido classificado de «fácil» foi o de Lyly nos seus *Euphues*, por maior que seja modernamente a sua reputação de artificialismo. O artifício dominante do eufuísmo era de carácter estrutural (no símile, antítese e aliteração transversa), e as suas numerosas imagens, embora rebuscadas e extraídas da história natural e dos mitos, raras vezes eram verdadeiramente metafóricas, irónicas ou de qualquer modo subtis. A circunstância de Stephen Gosson (o puritano inimigo da poesia) escrever num estilo eufuístico mais trabalhado que o do palaciano Sidney, o qual foi levado talvez pelo próprio Gosson a publicar a sua *Defence of Poesie*, constitui um entrecruzamento paradoxal que bem ilustra a concreta complexidade da situação histórica [1]. Mas trata-se possivelmente apenas de paradoxo mais vasto, que em breve levou a considerar a retórica tècnicamente simplificada de Ramus e Talon, a retórica «arcádica», como a própria encarnação do floreado retórico [2]. A explanação deste último facto deverá buscar-se no princípio de que uma retórica pura (isto é, uma retórica de elocução separada da invenção e disposição — de estilo separado do sentido) é, inevitàvelmente, por mais simplificada ou restrita que seja, uma retórica excessiva e artificial. Escritores muito mais «difíceis» que Lyly ou Sidney — Shakespeare, por exemplo, ou Donne — empregam toda a gama de figuras e tropos sem serem «floreados».

O novo arranjo ramista das três partes intrínsecas da antiga retórica — invenção, disposição e elocução — isto é, a transposição do termo «retórica» de um sentido que abrangia estas três partes para outro que apenas engloba a terceira, constituía um procedimento de alcance extremamente ambíguo. Poderia significar, por um lado, que fosse possível decidir do seguinte modo: «Invenção e disposição, os dois pontos substanciais da discussão, constituem realmente partes da lógica. A retórica é, de facto, principalmente lógica. Aquilo de que uma boa retórica precisa é de um estilo honesto e severo de adequação ao problema. A elocução é o enfeite — ou «desbaste». Era esta, na realidade, a maneira de pensar do séc. XVII, representada no aforismo de Pascal «*La vraie éloquence se moque de*

---

[1] Entrecruzamentos comparáveis deparam-se-nos na Antiguidade. Os estóicos do séc. III a. C. sustentam a tese do *logos*, a palavra criadora, mas são a favor de um estilo simples. Séneca o Moço é o paladino da filosofia, mas defende a união da eloquência e da sabedoria. Quintiliano luta pela retórica contra a filosofia, mas escreve e é partidário de um estilo simples. A mesma fidelidade ambígua na contenda entre retórica e pensamento se encontra no meio termo ciceroniano entre asianismo e aticismo, e no desenvolvimento ulterior do latim pós-clássico ou no artifício conciso e brilhante de Séneca. Cf. Cap. IV.

[2] Cf. Cap. VI, p. 129, nota 3.

l'éloquence» [1] e não menos no estilo singelo, antimetafísico, antibarroco que, em Inglaterra, durante o terceiro quartel do século, vulgarmente se nos deparava no eloquência sagrada, nos escritos científicos da Royal Society e até mesmo na prosa literária, como, por exemplo, na linguagem lúcida e corrente de Dryden.

Mas, ao mesmo tempo, quem fosse apanhado nas consequências da retórica e lógica ramista poderia bem seguir um raciocínio diverso, possìvelmente assim formulado: «A arte da retórica, uma vez que é distinta da filosofia e da ciência, tem de ser afinal, essencialmente, uma questão de estilo. Deixando, por conseguinte, o conteúdo e a estrutura da argumentação ao lógico, ao cientista e ao teólogo, discutamos retórica na sua forma pura, a das figuras e tropos e da prolação». Tal raciocínio podia, de facto, ouvir-se em muitos lugares. O Professor Perry Miller cita as seguintes teses sobre retórica propostas no Colégio de Harvard durante a última parte do séc. XVII:

> A retórica difere, como espécie, da lógica.
>
> Os constituintes principais da retórica são a elocução e a pronúncia.
>
> A elocução é o lugar das flores de retórica; a pronúncia, a expiração dos odores [2].

Quer se interpretasse a prescrição ramista de uma maneira quer de outra, o resultado era uma séria divisão na arte de expressão verbal. A nova filosofia platónica, tal como a antiga, era inimiga de uma força verbal que, qualquer que seja a sua relação com a ciência ou filosofia, se aproxima dos interesses da oratória e da poesia. Na época clássica romana, a queixa de Cícero, paladino da eloquência, contra Sócrates, o dialéctico, era devida ao facto de este último haver estabelecido uma distinção entre espírito e língua, entre o homem que sabe e aquele que fala. Um moderno professor de oratória (o Professor Wilbur S. Howell, de Princeton) pronuncia-se de uma maneira curiosamente paralela sobre a reforma levada a efeito por Ramus: «... tendia a separar as responsabilidades de investigação de oradores e escritores das suas responsabilidades de representação... como se um grupo de homens pudesse pensar para a sociedade e outro falar por ela» [3].

---

[1] *Pensées* VII, 34. Cf. Montaigne: «*Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naif, tel sur le papier qu'à la bouche...*» (*Essais*, I, XXVI). Cf. as afirmações de Nashe, Puttenham e Jonson, citadas por F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language* (Oxford, 1934), p. 39.

[2] Perry Miller, *The New England Mind* (Nova Iorque, 1939), p. 323.

[3] W. S. Howell, *loc. cit.*, pp. 309-10. O Professor Howell acrescenta que, naquele momento da história, «havia pressões sociais que trabalhavam no sentido de

2

Durante a segunda metade do séc. XVII, o programa foi em grande parte ocupado pelos reforços tendentes a uma filosofia de estilo simples provenientes de sectores cartesianistas e empìricamente científicos. Pelo menos, é verdade que, em Inglaterra, a influência científica sobre os literatos foi a mais evidente de todas e a que se descreve com maior facilidade. O contraste entre a maneira de escrever browniana e barroca e o novo e severo estilo científico pode ver-se claramente num passo que Joseph Glanvill, autor da obra cartesiana e antiaristotélica *Vanity of Dogmatizing* (1661), reviu para uma versão daquela obra que apareceu após a sua admissão na Royal Society. Em 1661 Glanvill sentia, sem dúvida, orgulho no seguinte:

> Se após uma decocção de *ervas* numa noite de Inverno expusermos o líquido ao ar frígido, poderemos observar na manhã seguinte, sob uma crosta de gelo, o aspecto perfeito, quer em relação à *figura* quer relativamente à *cor* das *plantas* que sofreram essa decocção. Mas se partirmos o *aquoso cristal*, aquelas belas imagens desaparecerão e logo se dissolvem. Supõe-se que estes *vegetais etéreos* foram constituídos pelos restos destas *emanações de plantas*, cuja exalação foi impedida pela clausura em que se encontravam. E por conseguinte, agitando-se algum tempo dentro da sua líquida prisão, finalmente se acomodam na sua ordem natural; e encontrando os *átomos* de cada parte o seu lugar próprio, repousam por último na sua metódica situação, até que, partindo-se o *gelo*, surge a perturbação no seu seio, e aquelas simuladas *composições* são dispersas para dentro dos seus primeiros indivisíveis [1].

---

unir estas responsabilidades». «A retórica de Talaeus, com a sua ênfase exclusiva nestas coisas usuais [tropos e figuras, voz e gesto], tinha cada vez menos coisas a dizer à jovem ciência do séc. XVII, ao passo que essa ciência nada desejava tanto como uma teoria de comunicação própria para a transferência do conhecimento experimental do cientista para o cientista e do cientista para o público». Pelos motivos acima indicados, gostaríamos de sugerir que o sistema de Ramus, tomado no seu conjunto, contribuiu para o desenvolvimento do estilo científico simples e para uma oratória sagrada simples. Cf. Miller, *op. cit.*, Cap. XII, «The Plain Style»; Walter J. Ong, «Peter Ramus and the Naming of Methodism», *JHI* XIV, 2 (Abril de 1953), pp. 235-48.

[1] *Vanity of Dogmatizing*, 1661, p. 46. Cf. R. F. Jones *et al.*, *The Seventeenth Century* (Stanford, 1951), pp. 89-93. Os cinco ensaios do Professor Jones reimpressos neste volume constituem investigações preliminares de primeira importância para o tema tratado neste capítulo.

Mas em 1676 exprimia-se assim:

> ... após um cozimento de ervas numa noite gelada, notar-se-á sob o gelo, na manhã seguinte, a forma das plantas: supõe-se que estas imagens são constituídas pelos *eflúvios* congregados das próprias plantas, as quais, agitando-se livremente na água, se acomodam por fim na sua ordem e lugar natural, dando assim uma impressão das ervas de onde provieram [1].

Também a Royal Society inspirou o esforço mais decidido da época para reduzir a linguagem natural à regularidade, segurança e carácter abstracto dos símbolos matemáticos, espécie de inglês básico e lógica simbólica daquela época. Trata-se do *Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language* (1668) do bispo John Wilkins — um sistema de estenografia «integral» e «minucioso» que mostrou ser demasiado misterioso para ser manuseável [2]. E novamente a Royal Society, na sua *History* (1667) escrita por um literato, o bispo Thomas Sprat, biógrafo do poeta Cowley, nos apresenta uma das exposições mais francas da época sobre aquilo que se entendia como relação ideal entre coisas e palavras:

> Foram, por conseguinte, extremamente rigorosos em pôr em execução o único Remédio que pode arranjar-se para esta extravagância; ou seja a Resolução constante de rejeitar todas as amplificações, digressões e empolamentos de estilo, e de regressar à primitiva pureza e concisão, quando os *homens* transmitiam tantas *coisas* quase com um número equivalente de *palavras*. Exigiram de todos os seus membros uma maneira natural, concentrada e desataviada de linguagem: expressões positivas; sentido claro; à-vontade natural: aproximando as coisas da simplicidade matemática tanto quanto possível [3].

---

[1] *Essays*, 1676, p. 11. A segunda edição da *Vanity* de Glanvill, publicada em 1664 sob o título *Scepsis Scientifica*, e em grande parte não revista, contém um «Discurso à Royal Society», no qual o autor dá parte da sua mudança de opinião acerca de estilo. No *Essay Concerning Preaching* (1688), viria a afirmar: «A simplicidade é uma característica de grande latitude e opõe-se, em primeiro lugar, a *palavras duras;* em segundo, a *noções profundas e misteriosas;* em terceiro, a *retóricos afectados;* e em quarto lugar, a *frases fantásticas*». (Spingarn, II, 273).

[2] Cf. Francis Christensen, «John Wilkins and the Royal Society's Reform of Prose Style», *MLQ*, VII (1946), 179-87, 279-90.

[3] *History of the Royal Society*, 1667, p. 112. «... e preferindo a linguagem dos artífices, homens do povo e mercadores à dos letrados e homens de espírito». Cf. as opiniões de Dryden expostas no Cap. XI.

A versão burlesca posterior deste ideal, no Livro III das *Viagens de Gulliver,* durante a visita à Academia Científica de Lagado, exprime muito bem as implicações que levantariam objecções entre os literatos:

> O outro projecto era um plano para abolir inteiramente todas e quaisquer palavras, o que seria de grande vantagem não só do ponto de vista sanitário como do da brevidade... Como solução, considerou-se que, uma vez que as palavras representam apenas nomes de coisas, seria mais conveniente para toda a gente transportar consigo as coisas necessárias para exprimirem o assunto sobre o qual particularmente houvessem de discorrer... Muitas das cabeças mais sensatas e mais ilustres aderiram ao novo plano de se exprimirem por meio de coisas [1].

Palavras e coisas, *res et verba,* constituíam um tema que tinha vindo a fazer-se ouvir ao longo dos caminhos da retórica desde os dias do ciceroniano *ratio et oratio* e do quintiliano *Curam ergo verborum rerum volo solicitudinem esse* [2]. Mas a preocupação do séc. XVII pelo tema veio dar nova ênfase à «coisa» desataviada. As palavras hão-de sempre aparecer de uma maneira ou de outra. «São sempre preferíveis poucas palavras quando, em Maio, vamos passear com a namorada...»

3

Esta depreciação da palavra tinha íntima conexão com o simultâneo declínio de respeito por uma coisa, a que então se dava geralmente o nome de «wit», e que poderemos descrever, aproximadamente, como o aspecto inventivo ou imaginativo de obra poética ou da eloquência sagrada. (Nesta última, supunha-se que brotaria da qualidade religiosa do «entusiasmo»; isto inspirava uma imaginação vã e também não merecia confiança [3].) A história do termo e do conceito de «wit», na Inglaterra do séc. XVII, representava um duplo progresso disfarçado, uma modificação não só no valor normalmente atribuído à poesia, como também um arranjo acomodativo da definição de um termo tão rico de associações de valor que só

---

[1] *Viagens de Gulliver,* Livro 3, Cap. V, Secção 4.

[2] Vid. a excelente discussão, por A. C. Howell, da situação no séc. XVII, «*Res et Verba:* Words and Things», *ELH,* XIII (Junho 1946), 131-42.

[3] Donald F. Bond, «Distrust of Imagination in English Neo-Classicism», *PQ,* XIV (1935), 54-69; George Williamson, «The Restoration Revolt Against Enthusiasm», *SP,* XXX (Outubro, 1933), 571-603.

por uma alteração violenta de hábitos linguísticos poderia ter sido abandonado. Consideremos «wit» [1] um termo que, etimològicamente, significa a faculdade de conhecimento em geral (quer com o intelecto, quer com os sentidos), e que, na época de Shakespeare, vem a significar conhecimento ou gracejo espirituoso, ou ainda réplica viva, invenção ou engenho, e até mesmo vivacidade poética ou fantasia. Como a ideia de engenho, a *discordia concors* metafísica, passa a andar, por algum tempo, mais firmemente ligada à ideia de poesia, também o termo «wit» se torna, na época de Cowley e do jovem Dryden, quase equivalente da própria poesia ou do princípio basilar da poesia. É quase sinónimo de «imaginação» e «fantasia». Analìticamente define-se como a faculdade de distinguir semelhanças difíceis entre objectos muito diversos — e, na prática, consiste no reforço dessas semelhanças mercê de todos os recursos verbais disponíveis. Nesta conjuntura, todavia, surge a complicação de uma crescente importância dada pela filosofia e pela ciência à conveniência, não de conceber semelhanças entre coisas (já havia muito disso, em bases bem ténues, nos poetas e oradores), mas de discernir diferenças. Em suma, maior realce da análise que da síntese. À faculdade da análise deu-se a designação de «juízo» para a distinguir de «wit». As noções clássicas de «decorum» e ajustamento à natureza são absolutamente compatíveis com o «juízo» filosófico. Durante certo tempo, a filosofia (ou ciência) e o humanismo neoclássico caminharam tranquilamente a par.

Bacon descreveu as duas capacidades — a de perceber semelhanças e a de distinguir diferenças — com o latim do seu *Novum Organum* (I, 55), sem recorrer aos termos «wit» e «judgment». E será bom que tentemos conceber estas duas capacidades, ou os seus conceitos, considerados de uma maneira neutra, como conceitos relativamente estáveis por trás de uma considerável actividade do termo «wit», actividade que, por assim dizer, representa um esforço por parte desse termo para se manter no centro dos valores que, não só na filosofia como também na poesia, se estavam a deslocar do pólo da imaginação, ou descoberta de semelhanças, para o do juízo, ou discernimento de diferenças. A «imaginação» e a «fantasia» tinham de se manter mais ou menos num dos lados da polaridade, assim como o «juízo». Mas o «wit», devido a ser quase sinónimo de poesia, tinha de enveredar pelo caminho seguido pelo conceito implícito de boa poesia. Só assim é possível explicar, a partir de dentro por assim dizer, os sucessivos sentidos do termo

---

[1] Vid. W. L. Ustick e H. H. Hudson, «Wit, "Mixt Wit", and the Bee in Amber», *Huntington Library Bulletin*, VIII (Out. 1935), 103-30; Murray W. Bundy, «Wit», in *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley (Nova Iorque, 1943).

«wit» em vários escritores, como Dryden ou Hobbes. No prefácio de *Annus Mirabilis* (1666) escreve Dryden:

> *Escrever com «wit»*... não é outra coisa senão a faculdade de imaginação no escritor, a qual, como um cãozinho leve e ágil, bate e percorre todo o campo da memória... *Escrito com «wit»*... é o resultado feliz do pensamento ou produto da imaginação [1].

Na sua *Defence of the Epilogue* (1672) vemo-lo a examinar uma dupla definição de «wit». Há «*wit* no sentido mais estrito, isto é, agudeza de conceitos», coisa que a comédia de «humores» de Ben Jonson não possui. Ao mesmo tempo

> Ben Jonson... sempre escreveu de maneira conveniente, de acordo com as personagens; e não questionarei com os meus amigos que dão àquilo o nome de «wit», uma vez que é mais que certo que a própria loucura, bem representada, é «wit» num sentido mais lato [2].

Mais tarde, na *Apology for Heroic Poetry* (1677), vemos Dryden a seguir uma alternativa mais suave:

> ... a definição de «wit»... é só esta: uma justeza de pensamentos e de palavras; ou, por outras palavras, pensamentos e palavras elegantemente adaptados ao assunto [3].

Do mesmo modo como o conde de Mulgrave, amigo de Dryden, se exprimiu no seu *Ensaio sobre Poesia* (1682):

> o ponto mais alto de «wit»
> É exprimir de modo agradável e adequado qualquer coisa [4].

---

[1] Ker I, 14. Mesmo nesta altura, Dryden, que já havia ultrapassado o seu período metafísico (o dos versos lamentando a morte de Lorde Hastings), sentia-se inclinado a considerar a imaginação como uma faculdade que necessitava de certa limitação. Cf. a imagem paralela do cãozinho da carta-dedicatória de *The Rival Ladies*, 1664: «Porque a imaginação num poeta é uma faculdade tão irreflectida e descontrolada que, semelhantemente a um cão que se afasta demasiado, tem de ser peada, a fim de não caminhar mais ràpidamente que o juízo» (Ker I, 8).

[2] Ker I, 172.

[3] Ker I, 190.

[4] Spingarn II, 294.

A agitação epistemológica que explica este balouçar das coisas literárias pode ver-se muito bem nos filósofos Hobbes e Locke. No capítulo VIII do *Leviathan* de Hobbes pode ler-se o seguinte exemplo, complicado se não mesmo autocontraditório, da perturbação existente nos meados do século entre as ideias ligadas ao termo «wit». Para facilitar o seguir-se melhor o conteúdo do termo neste passo, apresentamos as afirmações mais importantes numa lista numerada:

1. O «wit» natural consiste principalmente em duas coisas: *rapidez de imaginação* (isto é, rápida passagem de um pensamento a outro) e *direcção firme* no sentido de qualquer objectivo que tenha merecido aprovação...

2. Daqueles que observam similitudes raramente observadas por outro diz-se que possuem um *bom «wit»;* com o que se pretende significar uma *boa fantasia.* Mas daqueles que observam diferenças e dissemelhanças, a que se dá o nome de *distinguir* e *discernir* e *julgar* entre uma coisa e outra, diz-se, no caso de tal distinção e discernimento não serem fáceis, que têm capacidade de bem julgar...

3. Num bom poema, quer seja *épico* quer *dramático,* como também nos *sonetos, epigramas* e outros géneros, são necessários não só o juízo como a fantasia. Mas a fantasia deve ocupar um lugar proeminente, porque constitui motivo de agrado devido à extravagância; não deverá, porém, desagradar devido à indiscrição.

4. Numa boa história, o juízo deverá ocupar lugar de relevo... A fantasia não tem aqui cabimento, excepto ùnicamente para adornar o estilo. Em discursos laudatórios e em invectivas predomina a fantasia...

5. E em qualquer discurso, se a falta de discrição for notória e por mais extravagante que seja a fantasia, todo ele será considerado como uma falta de «wit»; mas nunca se a discrição for manifesta, embora a fantasia tenha sido de uma vulgaridade extrema...

6. Por conseguinte, juízo sem fantasia é «wit», mas fantasia sem juízo não o é.

Nos seguintes passos da obra de Locke *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (1690), a clara ligação do termo «wit» com a faculdade de distinguir semelhanças constitui uma reversão ao seu uso primitivo, mas,

apesar disso, o espírito não deixa de ser de Hobbes e anti-retórico, e a função atribuída a «wit» não é lisonjeira.

> Porque, consistindo o «wit» sobretudo na junção de ideias e na capacidade de as reunir com rapidez e variedade onde quer que possa encontrar-se qualquer semelhança ou concordância, originando assim figuras agradáveis e visões aprazíveis: o juízo, pelo contrário, encontra-se totalmente no lado oposto, separando cuidadosamente as ideias umas das outras, sempre que seja possível discernir-se a mais pequena diferença, a fim de evitar erros imputáveis a semelhanças. — II, XI.

> Uma vez que «wit» e fantasia encontram no mundo mais fácil acolhimento que a seca verdade e o autêntico conhecimento, dificilmente poderão considerar-se discursos e alusões metafóricas como imperfeição ou abuso de linguagem. Confesso que em discursos nos quais procuramos mais pròpriamente prazer e deleite que informação e aperfeiçoamento, dificilmente estes ornatos poderão ser considerados como falsos. Mas se quisermos falar das coisas como elas são, teremos de admitir que toda a arte da retórica, posta de parte a ordem e clareza, toda a aplicação artificial e metafórica de palavras que a eloquência tenha inventado, para nada mais servem senão para insinuar ideias erradas, agitar paixões e, consequentemente, induzir em erro o juízo; deste modo, não passam, de facto, de autêntica intrujice... — III, X.

Num dos ensaios publicados no *Spectator,* n.º 62, sobre «wit», Joseph Addison, fazendo certo alarde do facto de conhecer o primeiro destes passos de Locke, manifesta a sua confiança em que este passo, mais que a ligação estabelecida por Dryden de «wit» com propriedade, esteja correcto. Ao contrário de Locke, Addison parte da suposição de que «wit» é um termo honroso, mas a sua aprovação deixa entrever certo engenho. Com a introdução das categorias de «falso *wit*» (que consiste meramente na semelhança entre palavras — como nos trocadilhos, anagramas, rimas, acrósticos, etc.) e de «*wit* misto» (que consiste, em parte, na semelhança entre palavras, e em parte na semelhança entre ideias — como, por exemplo, nas «chamas» e «ardores» de amor na *Mistress* de Cowley) [1], Addison inclina-se muito fortemente a favor do «juízo».

---

[1] As frases conceituosas na *Mistress* de Cowley, a que Addison se refere — os olhos frios da amada como focos ardentes, a mensagem secreta lida à chama do amor — podem bem chocar um leitor moderno como exemplos de trocadilho menos

Apresenta-nos, dentro de um quadro metafísico e neoclássico, uma antecipação bastante sóbria de um problema técnico que, em nossos dias, tem assumido, mais insistentemente, uma posição de maior evidência. Até que ponto e de que maneira é a sugestão auditiva da compreensão metafórica um procedimento poético digno? Ou ainda mais directamente: não é verdade que a poesia se desenvolve com o trocadilho? E como poderá defender-se isto?

A campanha do séc. XVII contra a imaginação é por vezes considerada como tendo sido dirigida contra o seu uso extravagante ou desregrado, ou apenas contra o seu emprego em determinadas circunstâncias — em sermões, por exemplo, ou em escritos de carácter científico. Muito frequentemente, os ataques contra a imaginação incluíam a reserva de que o autor não tinha a intenção de censurar a imaginação na poesia, que era o seu lugar natural e apropriado. O passo já referido de Hobbes poderia ser incluído nesta rubrica. Houve mesmo literatos que activamente defenderam a imaginação poética [1]. Mas uma alteração tão penetrante nas pressuposições epistemológicas e em normas de comunicação em prosa, como a que temos estado a referir, dificilmente se poderia ter efectuado sem afectar a vizinha arte da poesia. Mesmo hoje em dia, com este renascimento do respeito pela poesia augustana, quase não discutimos a afirmação de que ela era um modo de composição mais regular e ordenado, mais comedido, equilibrado, composto, e *prima facie* mais prosaico que a poesia metafísica ou isabelina. Existe precisamente esta verdade na afirmação de Matthew Arnold, presentemente desacreditada, de que «Dryden e Pope são clássicos da nossa prosa».

Por outro lado, há um aspecto peculiar no qual a prática augustana, mais que a teoria, escapou ao rigor do espírito científico. O que Dryden e Pope fizeram foi servirem-se do manto de um discurso aparentemente uniforme e racionalizado para conseguirem expressão poética com determinadas características. Embora a força imaginativa de Pope possa

---

claros que muitos em Donne ou Herbert. Desejaríamos, todavia, sugerir o seguinte em relação aos efeitos do trocadilho nas frases conceituosas de Cowley: Uma expressão, em determinada altura metafórica, como «chama» de amor, vem a transformar-se em frase feita; assume um sentido firme e autorizado, se bem que não intensamente realizado. Num estádio final, «chama» de amor vem a significar uma coisa sem qualquer relação com «chama» proveniente de combustão, e não se torna de modo algum necessário pensarmos nesta última quando nos referimos à primeira. Surge então a extravagante realização ou reanimação do sentido metafórico original mercê da frase conceituosa de Cowley (lendo uma mensagem à luz da chama do amor), e a própria extravagância da realização, ou verificação, da metáfora dormente sugere que Cowley se tenha aproveitado, de modo pouco lícito, de uma metáfora autorizada, tipo cliché, ou talvez de mero acidente fonético — «chama[1]» e «chama[2]».

[1] Vid. os artigos de Donald F. Bond e George Williamson citados na p. 277, nota 3.

parecer um tanto moderada e cautelosamente limitada àquilo que é óbvio, os símiles e contrastes dos seus versos possuem uma maneira própria de estruturar e provocar implícitas comparações metafóricas e irónicos confrontos. Pope e Dryden, e não menos Swift (cuja prosa insidiosamente simples pode considerar-se como contrapartida do prosaico verso augustano), são os grandes retóricos do fim de uma época de retórica que possuía os seus antecedentes na antiguidade clássica. O verso de Pope não se apresenta, neste terminar da tradição, como um exemplo de declínio, mas antes como a realização neoclássica mais intensa do artifício verbal descrito na *Retórica* de Aristóteles [1] e do refinamento linguístico e social sugerido por Horácio.

A época de Pope testemunhou um estranho afastamento entre poesia e teoria — um êxito para a poesia que consistia no facto de ela estar cem anos atrás da teoria mais avançada. As numerosas e variadas figuras («wit» misto e «wit» falso), antítese, metáfora, trocadilho e semitrocadilho, rima gótica, aliteração, fraseado e agnominação, que caracterizavam a poesia altamente artificiosa de Alexander Pope, mal são referidas no tratado poético imperante naquela época, a *Art of Poetry* de Edward Bysshe [2]. Na sua burlesca obra crítica *Peri Bathous, or of the Art of Sinking in Poetry,* o próprio Pope revela nítido prazer em ridicularizar as figuras. Se quisermos encontrar uma apresentação entusiástica de muitas das figuras de Pope e a sua específica recomendação como técnicas poéticas, deveremos recuar até aos elizabetanos, até à *Arcadian Rhetorike* de Fraunce, por exemplo, ou até ao estranho repertório de Puttenham:

> Mesozeugma, ou o que marcha pelo meio;
> Silepse, ou duplo fornecimento;
> Párison, ou a figura da simetria;
> Traductio, ou o transportador;
> Antiteton, ou o que gosta de brigar;
> Ploce, ou o que duplica;
> Ironia, ou o motejo seco;
> Meiose, ou o estropiador;
> Micterismo, ou a zombeteira mulher antiquada e mal vestida;

---

[1] Cf. Cap. IV, p. 89. Sobre a retórica implícita na «poesia expositiva» de Pope, vid. Maynard Mack, «Wit and Poetry and Pope: Some Observations on His Imagery», in *Pope and his Contemporaries, Essays Presented to George Sherburn* (Oxford, 1949), pp. 20-40.

[2] A *Art* de Bysshe apareceu pela primeira vez em 1701 e teve numerosas edições durante a vida de Pope.

Carientismo, ou a beliscadura às escondidas
(«São soldados da figura *alegoria* e lutam sob a bandeira da dissimulação»)
Paradoxon, ou o que fica admirado;
Sinédoque, ou a figura do conceito rápido;
Noema, ou a figura do conceito concentrado [1].

Mas mesmo Puttenham, com a sua irregular colecção de gracejos e frases conceituosas e as alusões teoréticas que ele passa em revista para as apresentar, não consegue mostrar nada que se assemelhe a uma adequada fundamentação lógica de quaisquer poemas, quer renascentistas quer augustanos. O significado de Puttenham deve buscar-se no facto de ele testemunhar um clima de ideias, no qual a relevância poética destes artifícios retóricos e de conversação, irónicos, gracejadores, podia com segurança pressupor-se.

4

Atingimos, porém, um ponto na nossa exposição da retórica e do «wit» neoclássico, em que se torna necessário certo desenvolvimento deste tema. Para considerarmos uma figura tão importante como Alexander Pope, requer-se, por um lado, a reintrodução na nossa argumentação do tema da «imitação» clássica e que de novo se chame a atenção para ele. A obra crítica de Pope mais ambiciosa, o seu *Essay on Criticism*, está claramente redigida dentro da tradição da *Arte Poética* horaciana. Constitui, deste modo, uma «imitação» de um género literário complicado pelo facto de a própria teoria literária ser o tema da obra a executar. Demoremo-nos neste ponto, por momentos, afirmando que uma teoria literária que influi na elaboração de um poema deveria ser distinguida, com maior frequência, de uma teoria literária que brota do próprio poema. E ambas deveriam ainda distinguir-se de uma terceira, daquela teoria que forma uma unidade com uma obra, devido à circunstância de se encontrar realmente exemplificada ou realizada nessa obra. O *Ensaio* de Pope mostra claramente relações com a teoria literária sob estes três aspectos. Pope não só é influenciado pela tradição, como ainda se resolve claramente a falar *acerca* dela e a exemplificá-la ao mesmo tempo: escreveu um poema clássico, que é um exemplo da *Arte* horaciana, e exemplo bem sucedido devido ao seu brilho clássico. A razão da relativa inferioridade da mais célebre revivescência italiana de Horácio

[1] Atkins, *English Criticism*, II, 157, é de opinião que o extenso tratamento das figuras da *Arte* de Puttenham depõe a favor de uma data de composição anterior a 1570.

no séc. XVI, a *De Arte Poetica* de Vida, encontra-se no facto de Vida não ser suficientemente poeta para a realizar com êxito. Conhecia bem as regras mas, segundo parece, não aquilo que elas significavam. Nestas condições, o seu poema é memorável sobretudo pelas ressonâncias de Horácio [1] e pelo seu decidido conselho nacionalista a propósito do assalto feito aos clássicos gregos e da adoração de Virgílio [2]. A *Art Poétique* de Boileau (1674) havia sido uma amplificação muito mais divertida de Aristóteles e Horácio, a fim de envolver os vários géneros — épica, tragédia, comédia, pastoral, elegia, ode, epigrama, rondó, balada, madrigal, sátira, «vaudeville» — fomentados pelo classicismo francês. O poema deixa transparecer certa tendência gaulesa interessante, a de um classicismo nacionalizado e a de um «wit» bastante razoável. O ciclo horaciano e aristotélico das fórmulas de Boileau e as suas ocasionais ferroadas satíricas criaram o seu género próprio de autoridade:

La montagne en travail enfante une souris. III, 274.

Quelle savantes leçons votre muse fertile
Puisse-t-elle joigne au plaisant le solide et l'utile. IV, 87-8.

Pour nous tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. III, 142.

Mais dans l'art dangereux de rimer et d'écrire,
Il n'est point de degrés du médiocre au pire. IV, 31-2.

Toutefois aux grands coeurs donnez quelques foiblesses. II, 104.

Conservez à chacun son propre caractère. III, 112.

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux. III, 1.

Aimez donc la raison — I, 37.

Que la nature donc soit votre étude unique,
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique. III, 359.

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime, I, 27-8.

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire. I, 232.

---

[1] Vid., por exemplo, I, 40 *(Arque tuis prudens genus elige viribus aptum)*; III, 459-60 *(Non totam subito praeceps secura per urbem Carmina vulgabit)*.

[2] Cf. Cap. IX, p. 197.

Os resumos perfeitos das normas clássicas, os gracejos contra o inimigo universal que era a estupidez, as penetrantes máximas morais, tudo isso estava destinado a provocar a admiração. Aos conceitos brilhantes de Boileau seguiu-se, dentro de poucos anos, uma série de esforços similares por parte dos críticos palacianos ingleses, aquela «turba de gente fina que escrevia com facilidade»: a *Allusion to the Tenth Satire of Horace* de Rochester (na qual Dryden é tratado como o rude poeta arcaico Lucílio), em 1680; o *Essay upon Poetry* de Mulgrave, em 1682; e a tradução de Roscommon da *Ars* de Horácio e o seu *Essay on Translated Verse* (1684). Durante a vida de Pope publicaram-se o *Essay on Unnatural Flights in Poetry* de George Granville (1701), a *Epistle to a Friend* de Samuel Wesley (1700), e outros exemplos mais ou menos deficientes do género. Depois do precoce trabalho de Pope em 1711, deixaram os ingleses de ter qualquer coisa a dizer sobre o assunto. Com o título do poema, *An Essay on Criticism* e não *An Essay on Poetry*, Pope parece afastar-se da tradição numa nova perspectiva. Dá a impressão de elevar a arte da poesia à segunda potência. Na realidade, a noção de «crítica», quando examinada com minúcia, torna-se logo clara e evidente, concentrando-se na parte mais concreta da poesia, de modo que muito daquilo que Pope escreve é, de facto, *De Arte Poetica*. Ao mesmo tempo, o poema nunca é totalmente desprovido de interesse derivado de certo brilho implícito na crítica feita à crítica. A primeira parte do poema, depois de uma introdução conceituosa, tornando a função do crítico nada menos arriscada, responsável ou menos vulnerável que a do poeta,

> Difícil é dizer se o maior defeito afinal
> Surge ao escrever ou antes ao julgar mal, 1-2

insiste no tema da natureza universal e dos antigos modelos, e deriva por fim para uma apreciação de carácter social acerca da licenciosidade da época precedente. A segunda parte enumera as causas da crítica deficiente, das quais o maior número é de natureza moral e psicológica — orgulho, espírito partidário, snobismo, moda e coisas semelhantes («Aquilo que a natureza em valor recusou, / Concede em abundância sob a forma de um necessário orgulho»). Mas uma destas causas — o mau hábito de julgar meros pormenores, «wit», dicção e verso em vez de uma realização poética total — é de um género muito técnico e objectivo. A sua discussão contém a parte central da crítica prática do *Ensaio*. A terceira parte é constituída por uma história das normas reflectidas nas duas primeiras partes, uma apresentação dos grandes nomes da crítica - Aristóteles, Horácio, Quintiliano, Longino (que «é, ele mesmo, o grande sublime que ele nos apresenta»), Boileau, Ros-

common e, por último, em jeito de dedicatória final, o crítico inglês William Walsh, monitor e protector da juventude de Pope. Foi ele que repetidamente deu a Pope o conselho de que o que mais importava para um poeta inglês era não sòmente ser «grande» mas também «correcto».

5

O tema do presente capítulo é a retórica verbal, mas há outro tema no *Essay* de Pope, a ideia proeminente, se bem que alusiva, de «natureza», que merece certo realce, porque a afirmação principal de Pope sobre a retórica tornar-se-á prescritiva duma espécie de conjunção benéfica ou interacção complementar entre o «wit» da retórica e a «natureza» de que ela trata.

A «natureza» (o objecto da imitação artística) possui, para Pope, três características principais. Em primeiro lugar, a natureza é uma ordem universal, platónica e estóica, e uma realidade superior:

> Segue primeiro a Natureza, e modela o teu juízo
> Pelo seu justo padrão, que nunca se alterou.
> A NATUREZA tem um brilho divino e nunca erra,
> Uma luz clara, inalterada e universal. — 68-71.

Em segundo lugar, a Natureza, a ordem universal, assimila-se fàcilmente ao esforço do homem para reforçar ou aumentar aquela ordem nas suas próprias coisas, isto é, à sua civilização e a todas as suas manifestações, cidades, instituições, negócios e recreações. A natureza de Pope é a natureza, não só da Floresta de Windsor, como também de Hampton, Stowe, Twickenham, Drury Lane, Button e Grubstreet. É a natureza do comportamento humano socialmente ordenado. A sua antítese encontra-se na excentricidade ou hiperindividualismo. Outro género de natureza, mais familiar a Rousseau e Wordsworth («Ouvi uma harmonia de milhares de notas, enquanto entre o arvoredo me sentava reclinado...»), já anunciava a sua aproximação, sem a menor sombra de dúvida, na época de Pope. Deparam-se-nos traços dela, clarões ainda primitivos, no *Essay on Man* de Pope. Mas ainda não constituía um padrão claro para a poesia. Esse padrão, e com ele um foco hostil lançado sobre o elemento contrário da civilização, viria a surgir sòmente após a vida de Pope — embora não muito depois. Pope «empenhou-se em descrever *costumes modernos*», escrevia Joseph Warton em 1782, «mas estes *costumes* visto serem *familiares*, *uniformes*, *artificiais* e *polidos*, não são, devido à sua própria natureza, adequados a qualquer esforço grandioso das Musas» [1].

[1] *Essay on the Genius and Writings of Pope* (Londres, 1808), II, 401-3.

Em terceiro lugar, a ideia que Pope fazia da Natureza desfrutava da peculiaridade de se encontrar num estado de grande harmonia com a ideia dos modelos clássicos. Nenhum outro poeta ou teorizador deu expressão à reconciliação destes padrões tão perigosamente gémeos [1] — os dois rivais: a razão moderna e a autoridade clássica — com um aprumo tão persuasivo.

> Natureza ou Homero, julgava ele, eram a mesma coisa. — 135.
>
> Estas REGRAS há tanto descobertas, e não inventadas,
> São Natureza ainda, mas uma Natureza ordenada. — 88-9.
>
> Cada altar antigo encontra-se ainda verde com os louros,
> Acima do alcance de mãos sacrílegas. — 181-2.

Mas, regressando agora à parte retórica do *Ensaio* de Pope, a respeitante às razões técnicas da má crítica, poderá observar-se, em primeiro lugar, que Pope parece culpado de certa oscilação entre dois pares de coordenadas, a parte-todo e o meio-fim:

> Em todas as obras presta atenção ao fim do escritor,
> Visto nada poder englobar mais que aquilo que pretende.
> — 255-6.
>
> Procura abranger o TODO, e não procures pequenas deficiências. — 235.

Depara-se-nos aqui uma alternativa de conceitos que muitas vezes têm sido postos em paralelo — em certa crítica do séc. XX, por exemplo, a propósito de versos muito diferentes dos de Pope [2]. Mas a confusão aclara-se no passo seguinte sobre «wit», «dicção» e «verso». Este último tópico fornece oportunidade para uma brilhante exibição de teoria lite-

---

[1] A homenagem prestada aos modelos clássicos, como já notámos, não invalidou a teoria dos ciclos culturais entre os augustanos — a de que, do mesmo modo como a literatura de Roma se tinha aprimorado desde Névio até Virgílio, assim também a inglesa desde Chaucer até Dryden. Pope encontrava-se em terreno defensável, embora um tanto ambíguo, quando, na maturidade da sua satírica *Epistle to Augustus*, imitava Horácio:

> Teria o passado conspirado para condenar
> O que era novo então e teria sido velho agora? 135-6.

[2] Vid. o comentário sobre *Principles of Literary Criticism* de I. A. Richards, no Cap. XXVII, pp. 740-2.

rária sob dois aspectos complementares que já mencionámos — o da asserção e o da exemplificação. Numa crítica preocupada com a ideia de que poesia é imitação da natureza (e uma irmã dedicada, embora superior, das outras artes imitativas — música e pintura) [1], era razoável prestar uma atenção cuidadosa a qualquer característica poética que pudesse surgir não como mera afirmação acerca da natureza, mas como, de qualquer maneira peculiar, imitação directa. O tema do verso «representativo», como Samuel Johnson o havia de designar, era próprio do clima clássico. No n.º 253 do *Spectator*, ao passar em revista o *Ensaio* de Pope, Addison cita o passo antigo mais conhecido, o de Dionísio de Halicarnasso em louvor da realidade engenhosa — o labor pesado e a queda súbita — dos versos de Homero, nos quais Sísifo empurra pelo monte acima uma pedra que teimosamente volta a cair para o sopé do monte. Um dos passos mais interessantes da obra *De Arte Poetica* de Vida consistia numa demonstração repetida de seis efeitos principais mètricamente imitativos: pesado, leve, lento, rápido, áspero, macio. O passo paralelo de Pope é muito mais económico e incisivo. Em 29 versos Pope expõe e ilustra simultâneamente cerca de nove princípios prosódicos. Assim, o defeito do hiato três vezes num verso:

> Embora o ouvido a aberta vogal canse... 345

(no qual se faz precisamente apelo ao oposto da natural regra da elisão de Milton para se conseguir o número de sílabas suficientes para o pentâmetro). Ou o verso cheio de monossílabos atòmicamente estruturado:

> E dez termos vis e vãos num só verso mau se vão. — 347.

Ou rimas estereotipadas:

> Onde quer que se encontre «a brisa refrescante»,
> Logo a rima há-de ser «um bosque sussurrante»;
> Quando a linfa de cristal «corre em brando abandono»,
> Logo surge a ameaça do (irresistível) «sono». — 350-3.

---

[1] Vid. pp. 332-3 e Robert J. Allen, «Pope and the Sister Arts», in *Pope and his Contemporaries, Essays Presented to George Sherburn* (Oxford, 1949). O passo sobre verso representativo no *Essay on Criticism* tem a sua contrapartida musical na *Dunciad* IV, 63-70, onde Pope defende o suposto reforço mimético do coro de Handel por meio do cânone. «Mas em breve, ah! sim, em breve!, a revolta há-de brotar, Se a música mesquinhamente auxílio ao sentido for buscar.»

E a seguir aquele assunto atraente da «representação», abrangendo os últimos seis princípios de Pope:

> Não basta que nenhuma aspereza ofenda,
> O som deve parecer um eco do sentido. — 364-5.

O «verso rude e áspero» para a «torrente ruidosa», o «metro mais brando» no qual «corre o brando rio», as pesadas fadigas de Ajax («O verso também se afadiga, e as palavras deslocam-se lentamente») e, sobretudo, os hexâmetros contrastantes, um como que fora do compasso, espondaico e lento, o outro com uma rapidez exacta e elíptica.

> Um alexandrino inútil serve de epílogo à canção,
> A qual, como serpente ferida, se desloca e arrasta lentamente.
> — 356-7.

> Não quando Camilla ràpidamente varre a planície,
> Voa por sobre o cereal que não verga e roça ao de leve pelo
> mar. — 372-3.

Numa série de judiciosas inquirições sobre realismo métrico, viria Samuel Johnson a entregar-se a demasiado cepticismo acerca deste *tour de force* de Pope. Dificilmente se poderá pôr em dúvida que Pope demonstra aqui como o alexandrino (tão usado, juntamente com o terceto, para fins especiais no verso narrativo de Dryden) [1] é capaz de efeitos exactamente contrastantes. Não constitui refutação da sua doutrina o observar que estes efeitos eram sempre altamente genéricos ou esquemáticos, recebendo o seu sentimento específico do sentido dos versos, tal como o camaleão recebe a sua cor da relva. Os limites exactos da imitação métrica, e o alcance mais vasto das propriedades fónicas ou «orquestrações» distinguidas pelos modernos eruditos [2] (e reconhecidas, aliás, no repertório das figuras da Renascença), requereriam uma investigação de uma minudência mais técnica que a necessária para o objectivo presente.

Em relação ao segundo dos três pormenores técnicos atrás referidos a «dicção» — a fórmula de Pope no *Essay on Criticism* representa uma bela aproximação da regra horaciana acerca da linguagem que já citámos nas palavras de Pope, no capítulo sobre Horácio [3]. Nada de ser arcaico nem modernista, usemos a linguagem viva dos nossos dias,

[1] Cf. *Epistle to Augustus*, II, 267-9 de Pope: «Waller era suave; mas ensinou a reunir... A longa e majestosa Marcha, e a divina Energia.»

[2] Wellek and Warren, pp. 164 ff.

[3] Vid. Cap. V, p. 111.

evitemos as coisas insípidas e as pomposas. Ulteriormente surgem certas especificações, mas também algumas complicações quando exploramos outras afirmações de Pope. «Fecha, fecha a porta, João — disse eu fatigado. — Amarra o batente, diz que me encontro doente, que morri.» A abertura da *Epistle to Arbuthnot* é um belo complemento de uma das burlescas regras do *Peri-Bathous*, a do «estilo empolado ou dramático»: «Não folgará todo o verdadeiro amante das coisas profundas ao ver as acções mais vulgares e inferiores da vida exaltadas...?» Em vez de «fecha a porta» diz antes: «Faz girar ràpidamente no seu eixo o guardião de madeira do nosso ambiente doméstico». Por outro lado, há as *Pastorals* de Pope e o seu Homero e toda a questão da «dicção poética». Como disse Isaac Watts e Samuel Johnson viria a repetir, mal poderia haver «combinação feliz de palavras ou frase poèticamente elegante na língua inglesa» que Pope não fosse suficientemente hábil para «inserir» no seu Homero.

Para falarmos agora sobre o último, e o mais importante, dos três pormenores técnicos, isto é, do «wit», o *Essay on Criticism* de Alexander Pope, se o encararmos na perspectiva histórica do séc. XVII já esboçada neste capítulo, é menos notável por qualquer contribuição teórica para o problema do «wit» do que pelo seu engenhoso tratamento do vasto repertório de implicações que o termo «wit» havia adquirido por aquela altura. Poeta, crítico, gracejador de salão — espírito, pensamento, linguagem — não só o que é brilhante, inventivo, poético, mas também o que é crítico, mordaz, afectado, especioso, frívolo — todas estas gradações e oposições de significado passam e repassam nas 46 vezes que o termo-chave «wit» ocorre no *Essay* de Pope:

> Porque «wit» e juízo estão sempre a questionar,
> Embora se auxiliem mùtuamente, tal como o homem e mulher. — 82-3.

> Não, «wits» recebiam pensões, e jovens lordes tinham «wit». — 539.

> Alguns a princípio são «wits» e depois poetas,
> A seguir tornam-se críticos, e por fim autênticos tolos. — 36-7.

> Satisfeito com uma obra onde nada se encontra certo;
> Um caos ofuscante e um amontoado louco de «wit». — 291-2.

> Verdadeiro «wit» é a natureza com as suas qualidades realçadas;
> Aquilo que tanta vez se pensou, mas nunca se exprimiu tão bem. — 297-8.

«Wit» é uma espécie de calão elegante no tempo de Pope — um instrumento cómodo de «estrutura complexa» susceptível de ser manejado de maneira a sugerir certo número de «equações» entre as ideias por ele implicadas [1]. Sob o aspecto sociocrítico, Pope insiste astuciosamente no caso (embora com toda a espécie de ironias momentâneas e reversões) a favor do «wit» aristocrático que Dryden havia anunciado nos ensaios da sua fase mais palaciana. O homem espirituoso dos salões, o mestre da elegância na conversação é que nos dá a imagem mais perfeita daquilo que deveria ser um apreciador e crítico da poesia, e esta figura compósita, o conversador e crítico de salão, fornece-nos em troca um paradigma de poeta ou, pelo menos, dos dotes e ideias que um poeta deveria ter. Visto os Tories e os membros da Igreja Alta Anglicana que constituíam o partido do «wit» no tempo de Pope serem os adversários políticos e socialmente se encontrarem em plano superior ao da nova geração dos dissidentes pertencentes à classe média, o padrão de «wit» das pessoas finas provocou, nos partidários do «bom senso» e da sobriedade da classe média, um violento ressentimento [2]. Sir Richard Blackmore publicou, entre outros ataques contra o «wit», a sua *Satyr Against Wit* em 1699. Recebeu uma pronta resposta de um grupo de «wits» no volume grosseiro intitulado *Commendatory Verses* e foi defendido pelos amigos num desagravo intitulado *Discommendatory Verses*. A contenda tinha um nível baixo de ambos os lados, mas vale a pena notar as ideias principais de Blackmore. «Wit», segundo o conceito de Blackmore, não era, como numa fase posterior de Johnson, um princípio de «vitalidade», mas na realidade um princípio de corrupção universal. A influência do botequim de Will — «Dryden e a sua equipagem» — estava a perverter não só a literatura mas também a virtude, quer pública quer particular, e os negócios, as artes, a igreja, o foro. «Wit» era uma coisa branda, dissoluta, degenerada, insensata; carecia da tradicional «rudeza nobre» do temperamento britânico.

> O criminoso G [*arth*], prosseguindo o seu objectivo,
> Faz contrabando com «wit» *francês*, como outros com seda e vinho.

A retórica do remédio proposto baseava-se em imagens de sólidas virtudes comerciais.

> Se um dia as Musas se recusassem a aceitar
> «Wit» falso, deixaria esta moeda de circular...

---

[1] William Empson, «'Wit' in the *Essay of Criticism*», *Hudson Review*, II (Inverno, 1950), 559-77.

[2] Vid. Robert M. Krapp, «Class Analysis of a Literary Controversy, Wit and Sense in Seventeenth-Century English Literature», *Science and Society*, X (Inverno, 1946), 80-92.

Que Congreve, Southerne, Wycherley e sobretudo Dryden sejam como que fundidos e transformados em nova moeda, em «wit» novo e sólido (bom senso), e que um bom saldo nacional seja depositado num novo Banco de «wit» administrado por Sheffield e outros lordes mais conservadores.

> Porque se trata de homens bons, todos concordamos,
> Cujas notas de «wit» têm boa garantia [1].

Deste modo, uma forma de retórica recebia uma tonalidade social e implicava um conteúdo social. O conteúdo e o significado mais profundo dos poemas de Pope estava ligado ao que os homens sensatos da burguesia consideravam como a frivolidade e imoralidade de uma forma brilhante. E esta profundidade de correspondência é aquilo que deveríamos esperar encontrar em qualquer período em que exista literatura de alto nível. Mas temos aqui mais coisas a ver a propósito da teoria de Pope. A última citação que dele fizemos é a sua famosa definição de «wit» e consequentemente de poesia, a sua reconciliação epigramática dos termos «wit» e «natureza» mercê do medianeiro «realçar», uma reconciliação na qual, podemos dizer, ecoam todas as implicações sociais do ponto de vista defendido por Pope. Este aforismo descreve tão pouco o «significado» da própria poesia de Pope em toda a sua plenitude como a frase «emoção recordada em perfeita tranquilidade» descreve a de Wordsworth. Mas visto que uma parte importante do significado de Pope se encontra no seu brilho verbal (característica perfeitamente de harmonia com um significado interno ou abstracto de certo tipo de «wit» e mesmo até impossível sem ele), o aforismo tem dado a impressão de ser, para os espíritos pós-românticos, uma expressão demasiado apropriada da superficialidade da prática retórica neoclássica. A afirmação, não só como teoria específica da poesia augustana mas também como teoria geral, é, na realidade, desapontadora. É uma espécie de um mínimo de resistência clássica, uma defesa derradeira da teoria do «wit» após cerca de um século de ataque empírico. É o dilema, espirituosamente sumariado, do espírito clássico em confronto com o científico, um reflexo da cerrada defesa poética, o «wit» aparentemente prosaico e desnudado da retirada neoclássica do campo metafísico.

---

[1] Richard Boys, *Sir Richard Blackmore and the Wits* (Ann Arbor, 1949), pp. 7-13.

Para fazer a devida justiça ao aforismo de Pope, por outro lado, mal se poderá afirmar que ele não nos oferece uma espécie de testemunho, ou expressão temporária, de uma ideia paradoxal que sempre subsiste nas tentativas de racionalização da poesia — a derradeira capitulação da teoria nos seus esforços para reduzir o significado poético àqueles tipos de significado racional ou filosófico, do qual, em certo sentido e em parte, ele depende. O elemento «adornos» (tão repugnante ao espírito romântico) nunca é totalmente extraído da teoria poética, salvo por um rigoroso extremo de simbolismo idealista. Samuel Johnson viria a objectar que a definição de «wit» dada por Pope fazia descer o «wit» «da sua natural dignidade», «o rebaixava do plano da força de pensamento para o da felicidade de linguagem». Mas o próprio Johnson, sofrendo, com o resto da sua geração, de uma fase ainda mais avançada da separação científica entre argumentação e elocução (e assim rejeitando enèrgicamente a metafísica *discordia concors*), apenas podia apresentar como substituto uma definição muito próxima dos termos «familiaridade» e «surpresa» fornecidos pela estética psicológica do século. Ele considerou «mais nobre e adequada» que a opinião de Pope a ideia, que era um compromisso, de que «wit» era «aquilo que, embora não òbviamente, era reconhecido como justo logo que aparecia» [1].

Na época de Johnson, a palavra «wit» estava bem a ponto de se tornar apenas numa relíquia de crítica séria. Johnson escrevia retrospectivamente. A referência ambígua ao poèticamente imaginativo e à qualidade de leveza engraçada que «wit» havia desfrutado desde a época elizabetana cindira-se, durante a época neoclássica, no significado de «propriedade» que observámos e num segundo significado mais leve de «puro wit» ou réplica espirituosa na comédia [2]. Como o «wit» equacionado com poesia (o respeitável «wit» da propriedade) se desmoronou perante certas modalidades de imaginação pré-romântica, tornou-se o «wit» do cómico associado com formas de riso mais desagradáveis e triviais, com a troça, com o ridículo, com a sátira suja. (A crítica satírica, como sugerimos no Cap. II, suavizava-se transformando-se numa modalidade adocicada de «humor».) Durante o séc. XVIII pareceram ganhar terreno associações semelhantes, até que o termo «wit» assumiu um como que sentido vago e baixo ainda bastante popular no séc. XX — uma forma de ridículo mais mordaz que o humor. A definição esta-

---

[1] Johnson minimiza a ideia de Addison da surpresa, embora se estribe nela. Vid. a sua *Life of Cowley*, in *Lives of the Poets*, ed. G. B. Hill (Oxford, 1905), I, 19-20 e Apêndice F. No dístico que seguiu àquele a que Johnson objectou, Pope havia escrito: «Qualquer coisa de cuja verdade logo nos convencemos / É que nos dá a imagem do nosso espírito».

[2] Spingarn, *Essays* I, LVIII.

belecida pelo literato Corbyn Morris no seu *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (1744), poderia parecer bastante prometedora:

> «Wit» é o lustro que resulta da rápida elucidação de um assunto, mercê de uma combinação justa e inesperada dele com outro assunto. — p. 1.

Mas dentro em pouco parece (pp. 3-4) que a qualidade de ser «rápido» e «inesperado» é o que distingue «wit» não só do «símile» como da «metáfora»; seguem-se depois os exemplos.

> Depois da Restauração, o Sr. Waller apresentou ao rei Carlos uns versos congratulatórios; Sua Majestade, depois de os ler, disse: — Sr. Waller, estes versos são muito bons, mas não tão bons como aqueles que dirigiu ao PROTECTOR; — ao que o Sr. Waller replicou: — Vossa Majestade deverá ter a bondade de se lembrar que nós, poetas, só produzimos a nossa melhor obra quando lidamos com FICÇÕES. — p. 7.

Em suma, «wit» assume aqui o aspecto de graça ou réplica.

7

Voltando a Pope: o facto de as realizações neoclássicas serem mais complicadas do que as afirmações teóricas neoclássicas indica um princípio que agora podemos frisar mais insistentemente que até aqui: a circunstância de, no declínio retórico do séc. XVII celebrado por Croce, ocorrerem pelo menos duas coisas principais. Em primeiro lugar, houve uma deslocação, na *teoria* do estilo, da extravagância do aristotelismo e ciceronianismo renascentista no sentido da teoria da época da Royal Society, segundo a qual as palavras deveriam andar estritamente ligadas às coisas. Mas, ao mesmo tempo, verificou-se também uma mudança de certas formas barrocas de resplendência (como a da prosa de Browne ou dos versos de Donne), quer para uma forma totalmente simples (como a prosa científica da Royal Society), quer ainda para uma forma superficialmente simples (como a poesia em jeito de conversação de Dryden e Pope). Tem alta importância notar que estas duas mudanças (uma na teoria, outra nas realizações) não eram idênticas, nem sequer inevitàvelmente ligadas uma à outra, nem tão-pouco se encontravam numa relação de par e passo — particularmente se considerarmos a mudança teorética duma maneira geral como uma mudança de uma teoria de ornamentalismo para uma teoria de integração estilística. Dentro de certos limites, tem sido possível, em várias épocas da história literária, referirmo-nos,

em qualquer das duas espécies de teoria (ornamental ou integracional), a qualquer das duas espécies de estilo (vistoso ou simples). Muito òbviamente, uma das teorias, a do estilo integrado, conseguiu um largo campo de aplicações. Quando Sprat, na sua *History of the Royal Society*, falou em «tantas coisas quase num número igual de palavras», ele tinha em vista um emprego de palavras tão severamente limitado a uma determinada espécie de experiência humana (o cientificamente concreto) que não sentia necessidade de exigir uma considerável amplitude de poderes linguísticos — metafísicos, morais, poéticos, retóricos. Estes níveis de significado eram inevitàvelmente irrelevantes e meramente ornamentais no programa de investigação e informação que a Royal Society estabelecia para si mesma. Sprat dificilmente queria dizer a mesma coisa que Pascal (um cientista de filiação diferente) quando este escrevia: «*La vraie éloquence se moque de l'éloquence*». E também dificilmente significava a mesma coisa que Swift (o satírico da coisa-palavra da Royal Society) quando este disse: «As palavras próprias nos lugares próprios é o que vem a ser a definição verdadeira de um estilo» [1]. E ainda provàvelmente nem Pascal nem Swift tinham chegado ao avançado grau de expressionismo que, no séc. XIX, permitiu a um escritor de espírito tão tradicional e patrìsticamente tão eloquente como o cardeal Newman escreveu:

> Pensamento e significado são inseparáveis um do outro. Matéria e expressão são partes de uma unidade: estilo é expressão do pensamento na linguagem... Quando formos capazes de separar luz e iluminação, vida e movimento, o convexo e o côncavo de uma curva..., então será também concebível que o... intelecto renuncie ao seu próprio duplo [2].

Explorando a questão por um momento, mas na direcção oposta: poderá valer a pena comparar o fraseado e a ênfase da definição dada por Pope de «wit» com algumas outras mais rudimentares. A de Dryden, por exemplo, no prefácio das suas *Fables*:

> As palavras constituem a cor da obra, a qual, na ordem da natureza, é a última coisa a ser considerada. O plano, a disposição, o processo e os pensamentos, tudo vem antes delas [3].

---

[1] *A Letter to a Young Gentleman, Lately Entered into Holy Orders*, 1721.

[2] «Literature, a Lecture in the School of Philosophy and Letters», 1858, in *The Idea of a University* (Londres, 1907), pp. 276-7.

[3] Ker II, 252. L. I. Bredvold, *Selected Poems of Alexander Pope* (Nova Iorque, 1926), pp. XVI-XVII, cita a opinião do académico francês Le Brun que afirma que «o plano imita todas as coisas *reais*, ao passo que a cor apenas imita o que é acidental». Cf. Cap. XIII, p. 321.

Ou a de Gildon na sua *Complete Art of Poetry*, 1718:

> Quanto às *coisas finas* e *linguagem fina* a que V. Ex.ª se refere, preferi-las a perfeições mais encantadoras e mais essenciais seria tão ridículo como preferir o *vestido* de V. Ex.ª à *pessoa* de V. Ex.ª [1].

Ou a depreciativa definição de Blackmore:

> «Wit» é uma qualificação do espírito que levanta e anima os sentimentos frios e proposições simples, dando-lhes um fraseado elegante e surpreendente [2].

Uma expressão da teoria ornamentalista, quando toma a forma do dístico de Pope, significa uma coisa um pouco diferente daquilo que uma expressão menos cuidada quer dizer. E a teoria geral do ornamentalismo significa uma coisa quando aplicada aos versos de Blackmore, e outra quando aplicada aos do próprio Pope.

8

A grande parte do século que se segue aos esforços de Pope antes do advento da teoria romântica origina, como já sugerimos, sòmente uma continuação mais ou menos sombria do ponto de vista ornamentalista em relação à metáfora e outras figuras relacionadas. A antiga defesa da dignidade do poder verbal estava a reduzir-se até à imobilização. Ao mesmo tempo, notemo-lo aqui, começava a desenvolver-se um novo conceito de poder verbal, embora este conceito, devido às distâncias geográficas e culturais, pareça não ter tido, durante cerca de cem anos, nenhuma influência directa sobre os homens de letras ingleses. A investigação moderna tem mostrado interesse em descobrir, em certa crítica italiana dos fins do séc. XVII, antecedentes das ideias pré-românticas que surgiram em Inglaterra durante o séc. XVIII. Numa perspectiva mais ampla, a mais importante inovação crítica dos princípios do séc. XVIII era a respeitante à metáfora e à sua relação com o desenvolvimento das instituições humanas, que o professor napolitano Giam-

---

[1] Durham, p. 36. Cf. Samuel Wesley, *Epistle to a Friend* (Londres, 1700), p. 15: «Estilo é o vestuário do pensamento».

[2] *Essay upon Wit*, in *Essays Upon Several Subjects*, 1716, p. 191, citado por Boys, *op. cit.*, p. 10. Cf. a edição de *Essay* de Blackmore por Boys (Ann Arbor, 1946).

battista Vico anunciara na *Ciência Nova*, publicada pela primeira vez em 1725. Vico era um reaccionário em relação ao racionalismo do séc. XVII. Onde o empirista inglês Hobbes imaginava o homem primitivo a pensar precisamente como o próprio Hobbes (duma maneira científica) e a chegar a conclusões abstractas acerca do carácter desejável das convenções sociais, e onde Sprat, como vimos, acreditava numa «pureza e rudeza primitiva», pela qual as palavras condiziam com as coisas numa sóbria economia, o jurisconsulto e retórico italiano concebia o homem nas primeiras fases da cultura humana, a patriarcal e a heróica, como tacteando o seu caminho obscura e imaginativamente, através de mitos, símbolos e metáforas crescentes, em direcção às especulações abstractas que, nas últimas fases da civilização, trazem consigo a anemia de espírito e as decrepitudes que conhecemos. Era uma forma de primitivismo e uma teoria da história que, não só para os historiógrafos do séc. XIX, mas também para os filósofos neo-idealistas e teorizadores da imaginação poética, haveria de parecer, retrospectivamente, cada vez mais importante.

Vico morreu em 1744 com cerca de 74 anos. É uma coincidência menos surpreendente o facto de o seu contemporâneo inglês, mais jovem mas retòricamente arcaico, Alexander Pope, ter morrido no mesmo ano, que a circunstância de Pope haver publicado em 1743 a sua *Dunciad* ampliada. O quarto livro revisto da *Dunciad*, particularmente na sua conclusão sublimemente caótica e profundamente sombria, é uma celebração burlesca da «palavra» tão radical, tão metafísica, platónica e patrística, que tem de percorrer um grande caminho para fazer regressar o argumento neoclássico a um lugar na sua história, onde se ligue com as fontes remotas do simbolismo de Vico e romântico. A quarta *Dunciad*, reflexão tardia e crítica em relação ao resto do poema (e um ponto alto em toda a carreira de Pope), apresenta uma grande recepção de cortesãos perante o trono da duquesa, «bardo e estúpido lado a lado», uma multidão de débeis patronos, virtuosos, pedagogos, eruditos, professores e publicistas, todos os falsos educadores que formam o espírito da juventude e o da imbecilidade mais amadurecida. Mesmo no começo, o acontecimento é salvaguardado pela eliminação e prisão de dois antigos guardiões do senso (membros do trívio clássico).

> Ali espumava a rebelde *Lógica*, amordaçada e amarrada,
> Ali, desnudada, a bela *Retórica* estiolava no solo;
> As suas armas embotadas brotaram da *Sofística*,
> E a desavergonhada *Billingsgate* ornamentou as suas vestes.

No pesadelo claro-escuro que se segue, quando os campeões avançam para o trono, não há tema que repitam com tanta frequência como o da «palavra» e dos seus abusos.

> ... Desde que o homem se distingue do animal pelas Palavras,
> As Palavras constituem o domínio do Homem, só Palavras
> é que ensinamos. 149-50.
>
> Limita o pensamento, exercita a respiração;
> E mantém-nos nos limites da palavra até à morte. 159-60.
>
> Põe lei nas Palavras, ou luta contra elas sòmente. 178.
>
> É verdade, a nossa discussão só se prende com Palavras. 219.
>
> A princípio escravo das Palavras; depois vassalo de um
> Nome. 501.

O crescendo final do poema é uma extraordinária recapitulação negativa da tradição retórico-metafísica.

> É em vão que o *Wit* dispara os seus momentâneos tiros,
> Vai-se *Arte* após *Arte* ; e tudo é noite então.
>
> A *Física* pede defesa à *Metafísica*,
> E a *Metafísica* implora a ajuda do *Bom Senso!*

Os últimos versos atingem as mais extremas implicações metafísicas e teológicas da «palavra», não apenas o acto criador humano mas também o divino, o «logos». Não só os gramáticos, retóricos e poetas, mas também académicos, padres da Igreja, neoplatónicos, teólogos escolásticos e estetas da «luz» contribuíram para o edifício da inteligência humanística que aparece na imagem sombriamente brilhante deste desfecho final:

> Olhai! o teu temido império, CAOS! está restaurado;
> E a luz morre perante a tua palavra não-criadora.

Mas, para descobrir com perfeita clareza e precisão a importância da literatura, não só no seu destino primitivo mas também no poder que ela certamente exerce no valor e na prosperidade das nações, consideremo-la por um momento sob estes dois aspectos. E, em primeiro lugar, vejamos a verdadeira natureza e objecto, a vasta extensão e original dignidade da literatura. Sob este nome, incluo todas aquelas artes e ciências e todas aquelas actividades mentais que têm a vida humana, e o próprio homem, como seu objecto; mas que, não se manifestando por nenhum esforço externo, se fazem sentir apenas no pensamento e linguagem e, sem precisar de nenhuma matéria corpórea, mostram o intelecto como encarnado na linguagem escrita. Aqui se incluem, primeiro, a arte da poesia, e a arte afim da narração ou história; depois, todas aquelas actividades mais elevadas da pura razão e intelecto, que têm a vida humana e o próprio homem como seu objecto, e que exercem influência sobre ambos; e, finalmente, a eloquência e o «wit», sempre que estes não se esvaiam no veículo fugaz da comunicação oral, mas permaneçam sob a forma mais substancial e perdurável das produções escritas. E enumerando estas, suponho haver englobado quase tudo que pode fazer parte da vida intelectual do homem. Com a única excepção da razão (e mesmo a razão dificilmente poderá actuar sem a intervenção da linguagem) haverá alguma coisa mais importante para o homem, que lhe seja mais peculiar ou mais inseparável da sua natureza, do que a linguagem? Na realidade, a natureza não poderia ter derramado sobre nós dádiva mais preciosa que a voz humana, a qual, possuindo sons para a expressão de todos os sentimentos, e sendo capaz de distinções tão minuciosas, e combinações tão intricadas, como o instrumento músico mais complexo, se encontra deste modo habilitada a pôr à nossa disposição materiais tão admiráveis para a formação da linguagem artificial. A descoberta maior e mais importante do engenho humano é a escrita; não constitui nenhuma impiedade o afirmar que a Divindade mal poderia conceder ao homem dádiva mais gloriosa que a LINGUAGEM, por cujo intermédio Ela se nos revelou e que constitui, ao mesmo tempo, o mais forte elo de união e o melhor instrumento de comunicação. Tão inseparáveis, de facto, são o espírito e a linguagem, tão idênticos são pensamento e fala que, embora devamos sempre considerar a razão como a grande característica e o peculiar atributo do homem, a linguagem, todavia, quando tomamos em consideração o seu objecto original e a sua dignidade intrínseca, tem também direito a ser considerada como uma parte componente da estrutura intelectual

do nosso ser. E se bem que, na sua aplicação estrita e expressão rígida, o pensamento e a linguagem sejam sempre e sempre tenham de ser consideradas como duas coisas metafisicamente distintas — contudo só podemos encontrar estes dois elementos em desunião quando um deles ou os dois foram mal empregados ou empregados de maneira imperfeita. O efeito da união ou identidade originária é tal que, nas suas variedades de aplicação mais extensas, nunca podem ser totalmente separados, mas antes têm sempre de continuar unidos e sempre empregados em combinação.

Por muito que estas duas altas dádivas, que são tão essencialmente idênticas — estas magníficas excelências da natureza humana que fizeram do homem aquilo que ele é — possam ser em muitos casos mal orientadas e mal empregadas, contudo, o nosso sentido inato e indestrutível da dignidade original da fala e linguagem é suficientemente manifesto, devido à importância que lhes atribuímos, na formação dos nossos juízos e opiniões particulares. Seria ocioso pormenorizar a influência que a arte da linguagem exerce sobre os nossos juízos na vida de todos os dias e em todas as relações sociais, e o poder que a força de expressão possui em toda a parte sobre os nossos pensamentos. As mesmas considerações que nos orientam no nosso juízo sobre os indivíduos também são determinantes das nossas opiniões sobre as várias nações; e sentimo-nos imediatamente inclinados a considerar como o mais esclarecido e o mais civilizado o povo que se sirva do meio de expressão mais claro, mais preciso, mais apropriado e agradável: e isto a ponto de, não poucas vezes, sermos influenciados pela vantagem externa da dicção e elocução, e prestarmos mais atenção ao veículo transmissor que ao valor intrínseco dos próprios pensamentos ou ao carácter moral das pessoas de quem procedem.

— Friedrich von Schlegel, *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern* (1811), segundo a tradução inglesa de J. G. Lockhart (Philadelphia, 1818), I, 10-13, Lecture I.

Devido à sua particular insistência em permanecer unido dentro do próprio acto da apreensão, um poema resiste à própria abstracção pela qual nós o compreenderíamos. A abstracção, de uma maneira ou de outra, destrói-o, dissolve-o. Assim, temos de nos contentar em grande parte com a simples apreensão do poema lendo-o ou ouvindo-o ler, e quanto à compreensão rigorosa de um poema ter-nos-emos de dar por satisfeitos com o pensar e falar sobre ele. S. Tomás não se exprime exactamente nas mesmas palavras, mas quando ele fala em «deficiência de verdade», trata do mesmo problema em relação a um poema, que

levou o sr. Archibald MacLeish a observar que «Um poema não deveria significar / Mas ser».

Todavia, seria inexacto dizer que não possuímos qualquer compreensão da poesia. Sentimo-nos capazes de pensar acerca dela, o que significa que, de uma maneira ou de outra, a nossa capacidade de compreensão está ligada com ela. O que fazemos é aproximarmo-nos dela como que indirectamente, e este facto é comprovado pelo recurso constante à metáfora que a discussão mais rigorosa de poesia parece exigir inexoràvelmente. Um poema parece incapaz de passar sem este mínimo de concreção mesmo ao ser discutido. E na mesma amplitude em que não se submeterá completamente a abstracções, mas antes conserva a concreção da metáfora, escapa à razão. Não que seja contra a razão, anti-racional. A razão é uma maneira imperfeita para se chegar a qualquer coisa: implica uma aproximação especial, origina compreensão só sob determinadas condições, e as coisas que não se submetem a essas condições escapam-se-lhe simplesmente.

Daí a circunstância de a poesia, na realidade, exigir demasiado da razão com a sua insistência não só em ser compreendida, mas em ser compreendida de certo modo sem recurso a abstracções. Deste facto decorre o choque, que S. Tomás supõe ser assunto de observação vulgar, o estado de tensão em que a razão é deixada pela poesia. Platão tem certos fundamentos, no fim de contas, para excluir os poetas da sua república: eles violentam e perturbam a razão na qual a sua ordem política deveria ter-se baseado.

A este respeito, S. Tomás nada diz especìficamente acerca do uso de frases ou pensamentos conceituosos. Mas as implicações do seu ponto de vista são claras. Se a poesia implica uma espécie de perturbação racional, uma coisa difícil de manejar, uma não-integração ao nível racional numa unidade perceptível de outros modos (a unidade de impressão, a unidade de percepção num poema), *a perturbação extrema inerente no conceito,* a qual operando por meio de expedientes como o paradoxo mantém um sentido de ordem na desordem e de desordem na ordem, *apresenta-se como uma espécie de modelo ideal de actuação numa economia poética.*

Talvez que o exemplo mais familiar de manifestação conceituosa na poesia de S. Tomás de Aquino sejam dois versos do hino *Pange Lingua* escrito para o ofício religioso de Corpus Christi, onde ainda hoje se encontra no breviário romano:

Verbum caro panem verum
Verbo carnem efficit.

Esta expressão conceptualista multidimensional constitui uma variante de um dos paradoxos sobre a encarnação da palavra de Deus, e. ao servir-se dele, S. Tomás explora uma fonte que se encontra no mais íntimo da doutrina cristã... É a mesma teologia da palavra que mostrou ser uma fonte ilimitada de expressões conceituosas não só para os teólogos medievais, mas também para os retóricos patrísticos, para os ingleses do séc. XVII, e para os poetas contemporâneos interessados na tradição metafísica. S. Tomás desloca-se sobre terreno em relação ao qual a poesia conceptista nunca abandonou as suas reivindicações. Uma expressão conceituosa, por exemplo, encontra-se em todos os três grupos de escritores acabados de mencionar. Santo Agostinho emprega, num sermão, o paradoxo do *Verbum infans*, que era não só o verbo ainda infante. o Menino Jesus, mas, tomando o termo latino *infans* em toda a sua força etimológica, o Verbo que não fala. Um paradoxo estranho e alarmante, mas um facto inequívoco, o de que o Verbo Divino inicia a sua missão pessoal entre os homens no papel mudo de uma criança. Paradoxo idêntico se nota, mais tarde, num sermão de Lancelot Andrewes sobre a Encarnação: «Quê? *Verbum infans*, a Palavra de uma criança? Palavra, sem ser capaz de articular uma única palavra?» E a partir do mundo de Andrewes, o mundo dos «metafísicos» ingleses, a mesma expressão conceituosa abre o seu caminho até ao *Gerontion* de T. S. Eliot.

— Walter J. Ong. «Wit and Mystery: A Revaluation in Mediaeval Hymnody», *Speculum*, XXII (Julho, 1947), 326-7, 316-17, com autorização do Autor e de The Mediaeval Academy of America.

Tal como a arte do discurso ou da fala, ou ainda do ensino, a dialéctica ou lógica tinha uma ligação definida com o elemento auditivo e com palavras como sons, com as implicações personalistas e existencialistas ligadas a um mundo de vozes. Ramus entra em cena no tempo em que esta dialéctica está a ser «simplificada», numa operação que se encontra entre as mais complicadas, críticas e centrais em toda a história do espírito humano, e da qual provém a preocupação com questões de método e todo o mundo moderno de orientação mecanista, porque não deve esquecer-se que, em teoria e em grande parte na realidade, a dialéctica ou lógica controlava todas as outras artes ou ciências ou disciplinas escolares. Esta simplificação da lógica está ligada à resolução dos humanistas de encontrarem qualquer coisa adaptada à capacidade das crianças, porque o humanismo tem como centro o aluno, ao passo que as universidades do Norte, essencialmente uniões de professores, tinham como centro o professor, e tendiam a ver os seus alunos, não em função da

capacidade dos alunos, mas como aspirantes a pedagogos. Mas a simplificação está ainda mais profundamente relacionada com uma misteriosa e muito espalhada deslocação do audível para o visível em todo o processo de pensamento acerca da cognição e natureza do homem. Na parte final desta modificação, por volta do séc. XVIII, Deus ficará, no espírito de muitos, curiosamente mudo e despersonalizado por esse facto, simples mecânico, arquitecto celestial, um pedreiro cujas leis dizem respeito não à consciência humana mas à ordenação das coisas no espaço. A ideia do homem acerca do que ele próprio é sofrerá uma correspondente modificação.

O ramismo é, sobretudo, se bem que não exclusivamente, uma manifestação da modificação subtil e aparentemente irresistível, que sacrificava conceitos com base auditiva a conceitos com orientação visual, iniciada com o escolasticismo medieval, e do qual dependem muitas das manifestações características dos modernos opostas ao mundo antigo. Esta mudança encontra-se intimamente ligada à ênfase que a escolástica dava à lógica, a qual, como que opondo-se a uma lógica mais puramente aristotélica, era uma espécie de logística, e à física — uma física má, mas apesar disso uma física, ensinada a milhões de alunos desde o séc. XIII até ao séc. XVI, e, mais tarde, numa escala da qual o mundo antigo nunca se havia aproximado. Esta mudança também se liga com a estruturação escolástica da função docente. Está relacionada com a invenção da imprensa, com o aparecimento de títulos de livros na sua forma pós-incunabular, com o desenvolvimento de um sentido de formato para fins de comunicação encorajado pela imprensa, com a atitude dos humanistas em relação à língua — uma coisa controlada pela palavra *escrita*, a palavra dependente do espaço, e não pela linguagem *viva* — e também com a crença de que toda a revelação estava contida num livro.

A modificação manifesta-se, no ramismo, particularmente no completo divórcio de Ramus entre a dialéctica e a retórica. Porque Ramus surge em cena precisamente quando a dialéctica (ou lógica) evoluía da arte do discurso, como Cícero a considerava, e como as definições latinas de Ramus nominalmente a consideram, para uma arte de pensar ou raciocinar. Como arte do discurso, a dialéctica havia sugerido uma acção recíproca de personalidades, um dar-e-receber numa situação existencialista. Como arte do pensamento, ela realizava-se isoladamente na cabeça de cada um e de uma maneira mais ou menos diagramática, estribando-se cada vez mais em analogias espaciais e com um desejo cada vez mais manifesto de dispensar palavras enquanto palavras, visto que estas sugeriam desagradàvelmente que, de qualquer modo misterioso, o próprio pensamento se realizava sempre na presença — pelo menos implícita — de outra pessoa. O significado das conhecidas tábuas ramistas de

dicotomias deve procurar-se aqui na tendência para analogias espaciais de toda e qualquer espécie. Com a dialéctica separada da retórica como uma espécie de diagramática intelectual, a retórica ficou com absoluto domínio do mundo do som enquanto som. Mas mesmo aqui, a imaginação espacial consegue o comando, e a retórica vem a ser descrita como uma espécie de ornamento concebível em termos mecânico-espaciais.

— Walter J. Ong, «Ramus and the Transit to the Modern Mind», *The Modern Schoolman*, XXXII, (Maio, 1955), 307-9, copyright. Com autorização do Autor e de *The Modern Schoolman*.

CAPÍTULO XIII

ADDISON E LESSING: POESIA COMO IMAGENS

1 Filosofia sensualista, Hobbes, Locke. 2 — Addison, *Spectators* sobre a imaginação, uma miscelânea de temas: arte e natureza, agradável e desagradável, primário e secundário, imaginação e «wit», facilidade e dificuldade, o «wit» da natureza, ideia do sentido da vista comparada com a dos neoplatónicos, sentidos inferiores e compreensão. 3 — A alternativa racionalista, cartesianismo, *esprit géométrique*, a visão do mundo tal como ele realmente é, sem cores, causas externas de beleza garantidas, volumoso ou corpuscular, Burke, Lorde Kames, o sublime, carácter imediato e compulsão, o abade Dubos sobre os méritos de um estufado, Leibniz, Baumgarten, ideias claras embora confusas (relativas aos sentidos), o *je-ne-sais-quoi*, sentido estético interno, Hutcheson. 4 — «Estética», as «belas-artes», Batteux e os enciclopedistas, paralelos entre as artes, sugestões antigas: Aristóteles, Simónides, Cícero, Horácio, *De Arte Graphica* de Du Fresnoy, dois significados de *ut pictura poesis*, influência literária na pintura, crítica aristotélica de *O Maná no Deserto* de Poussin, pintura das paixões, influência da pintura na literatura, a caminho da sensação e da paisagem, Claude e Rosa, James Thomson, jardins e parques imitando a natureza. 5 — Tendências helenísticas e o virtuoso, a *Polymetis* de Spence, o conde Caylus, Winckelmann, o Laocoonte de Lessing, o grupo escultórico e Virgílio, diferença entre pintura e poesia antes de Lessing, espaço e tempo, acções e objectos, a poesia da natureza no séc. XVIII, a compreensão de Lessing, elogio de Goethe, limitações de Lessing, imagens vivas, *enargeia*, sinais naturais e artificiais, drama, versos de Homero sobre o ceptro de Agamémnon. 6 — Poesia e música, as academias do séc. XVI, a música ao serviço da poesia: Campion, Milton e Lawes, a poesia ao serviço da música: óperas, Dryden, Tate, Purcell, a era das odes à música, a ode de Dryden para o dia de Santa Cecília, a música de Händel, Pope, Collins, Gray, burlescas, teoria inglesa no séc. XVIII, Avison e outros, tripla semelhança entre música e poesia, «trocadilhos» na música, a norma imitativa. 7 — Assimilação geral e mistura das artes durante o séc. XIX, o *Novo Laocoonte* (1910), as artes como geometria. 8 — Sistemas das artes, Batteux, Herder, Sulzer, Kant e depois de Kant, o que se entende por classificação das artes, irrelevância para a crítica literária, mas mérito na exercitação.

1

Uma das frases-feitas repetida com mais frequência no nosso tempo tem sido a «dissociação da sensibilidade», termo que T. S. Eliot adaptou de Remy de Gourmont [1] em 1921 para descrever o estado de espírito estético que ele julgava ter-se desenvolvido na segunda metade do séc. XVII com a poesia metafísica e o advento do racionalismo e predomínio da prosa e, em período posterior, do sentimentalismo. Em algumas áreas, a «dissociação» pode notar-se mais fàcilmente que noutras. Fenómeno idêntico aparece, talvez, por exemplo, no drama, isto é, nas tendências éticas, declamatórias e heróicas da tragédia neoclássica e no declínio concomitante daquilo a que hoje se dá o nome de imagens poéticas. Por outro lado, o género de poesia discursiva conceituosa e a narrativa burlesca de Dryden e Pope constituíam formas de aparente aquiescência com as leis da prosa que mantinham de facto, como sugerimos no nosso último capítulo, uma espécie peculiar de interesse poético. Os efeitos da filosofia do séc. XVII sobre a literatura, e particularmente sobre a poesia, não se manifestaram plenamente antes dos meados do séc. XVIII. Nos inícios do século podem talvez esses efeitos ver-se, sobretudo, no campo da epistemologia e da teoria estética. Dava a impressão de que, nesta época, não só o sentimento mas também o acto de atribuir valores andavam teòricamente separados de qualquer coisa — uma estrutura aristotélica das ideias, uma fé substantiva em Deus, no homem e no universo — e ou flutuavam livremente sem ponto de referência, ou se ligavam a outra área de experiência fornecida, ou recentemente realçada, por outra visão da realidade — a nova visão do empírico e sensorial.

Uma das concentrações mais cómodas da nova epistemologia, quando ela surgiu em Inglaterra, é aquela secção inicial do *Leviathan* de Hobbes, do qual já citámos o VIII capítulo devido à sua semântica um tanto confusa ao tratar do «wit». No primeiro e segundo capítulo Hobbes expõe, com franqueza apropriada, as simples razões epistemológicas da sua visão do mundo.

> Capítulo I. *Da* SENSAÇÃO... A causa da sensação é o corpo externo, ou objecto, que faz pressão sobre o órgão próprio de cada sentido, quer imediatamente, como no caso do gosto e do tacto, quer mediatamente, como na vista,

---

[1] Cf. F. W. Bateson in *Essays in Criticism*, I (1951) 302-12. Bateson argumenta persuasivamente que o próprio Eliot significava, com o termo «sensibilidade», não emoção mas sensação e, ao mesmo tempo, uma união de pensamento e sensação. Escritores posteriores interpretaram «dissociação da sensibilidade» como significando uma cisão entre pensamento e emoção. «A época do sentimentalismo» é, segundo a maneira de ver de Eliot, um segundo estádio.

audição e olfacto... Todas as qualidades chamadas *sensíveis* encontram-se no objecto que as origina, mas existem variadíssimos movimentos da matéria pelos quais ela exerce pressão nos nossos órgãos de maneira diversa. Nenhum deles é influenciado senão por diversos movimentos... Mas surgem-nos como fantasia, o mesmo despertar, aquele sonhar... A sensação, em todos os casos, nada mais é que fantasia originária.

Capítulo II. *Da* IMAGINAÇÃO... Depois de o objecto ter sido afastado ou de os olhos se fecharem, retemos ainda uma imagem da coisa vista, embora mais obscura e esbatida que quando a vemos. E é a isto que os Latinos chamam *Imaginação*, por causa da imagem formada ao ver-se; e aplicam o termo, embora impròpriamente, a todos os outros sentidos. Mas os Gregos chamam-lhe *Fantasia*... A IMAGINAÇÃO, por conseguinte, nada mais é senão uma *sensação enfraquecida;* e encontra-se nos homens, e em muitos outros seres vivos, quer no estado de vigília, quer durante o sono.

... quando queremos exprimir esse *enfraquecimento*, e significamos que a sensação está a esbater-se, em relação às coisas antigas e ao passado, utilizamos o termo *Memória.* De modo que *Imaginação* e *Memória* são uma e a mesma coisa, a qual, devido a certos motivos, assume nomes diversos.

Não há muito que acrescentar a isto. Mais tarde, o *Essay Concerning Human Understanding* de Locke (1690) insistiu na distinção entre as qualidades primárias da nossa experiência sensível (aquelas que eram reais *nas* coisas — tamanho, forma e movimento) e as «secundárias (as que se encontram nos nossos olhos, nariz e ouvidos — cor, cheiro e som). Deste modo, Locke facilitou grandemente a tendência subjectiva e fenomenalista da filosofia sensualista. Mesmo mais ainda que Hobbes, Locke derrubou a metafísica concentração da substância e forneceu todo o aparato para o surpreendente golpe de Berkeley — a fusão das qualidades primárias e secundárias na mesma categoria (*esse é percipi*), pelo qual, de um dia para o outro, o sensualismo se transformou em idealismo.

2

Numa famosa série do *Spectator* [1], a *On the Pleasures of the Imagination* (n.os 411-421, Junho e Julho de 1712), Joseph Addison reconheceu a sua dívida (como já havia feito na sua publicação sobre

[1] Joseph Addison, *The Spectator*, ed. Henry Morley, 3 vols (Londres, 1883).

«wit» misto) ao *Essay* de Locke. O *termo* «imaginação» no *Ensaio* de Locke assumia, largamente como vimos, o sentido pejorativo ligado ao malfeitor «wit». Não obstante, o *significado* recentemente clarificado de «imaginação», tal como aparece nos *Spectators* de Addison, é em grande parte determinado pelo sensualismo de Hobbes e Locke.

Os dez artigos do *Spectator* sobre a imaginação apresentam algumas dificuldades de exposição, em grande parte devido à sua complicada inconsistência, a mistura de teses estéticas que complacentemente referem. Nos n.os 414 e 418, por exemplo, descobrimos, com efeito, o seguinte relato dos prazeres da *imitação* artística. A imitação artística é tanto mais agradável quanto mais se assemelhar à natureza mas, ao mesmo tempo, a natureza é tanto mais agradável quanto mais se assemelhar à arte — como quando nuvens ou veios de mármore ostentam a forma de árvores ou outros objectos. A arte aperfeiçoa a natureza, embora ao mesmo tempo não possa competir com ela. A imitação artística é mais agradável quando contém um pequeno elemento emotivo — como quando um retrato de um rosto belo se mostra repassado de um tom melancólico. Mas nesta miscelânea de observações, nada é tão típico da tendência estética contemporânea como a distinção feita por Addison entre objectos de imitação agradáveis e desagradáveis. A imitação artística, mesmo de um objecto tão repugnante como uma estrumeira, causa prazer devido à fidelidade da semelhança [1]. Mas, sendo todas as outras coisas iguais (fidelidade completa de imitação, isto é, aquisição), a imitação de um objecto agradável é mais agradável que a imitação de um objecto desagradável. Assim, os caramanchões e os frutos e os ventos brandos no Livro IV do *Paraíso Perdido* são uma imitação poética mais agradável que o enxofre e o pez a arder do Inferno no Livro I. Esta afirmação constitui um ponto central. Mostra literalmente as implicações do primeiro artigo de Addison na série (N.º 411), no qual os prazeres «primários» da imaginação são definidos como sendo simplesmente aqueles que experimentamos ao ver, de facto, certos objectos naturais [2], e os «secundários» os que sentimos ao contemplar boas representações (substitutos) da mesma espécie de objectos [3].

---

[1] Como haviam observado Aristóteles, Plutarco, S. Tomás de Aquino e outros.

[2] A tese é igualmente válida para certos objectos artificiais, como a arquitectura, conforme se vê mais tarde (N.º 415).

[3] As três espécies de objectos naturais que servem para a definição são, diga-se de passagem, o belo, o grandioso e o invulgar, tipos aproximados dos três géneros estéticos discriminados mais distintamente num período posterior do mesmo século, o belo, o sublime e o pitoresco. O «invulgar» (o «singular» ou «surpreendente» na definição de Addison de «wit») constitui um pormenor que mostra forte afinidade com formas mais manifestas do afectivismo do séc. XVIII.

Os termos «primário» e «secundário» da distinção de Addison, embora aparente-

A teoria de Addison da imaginação pictórica secundária é a teoria clássica da imitação reduzida à sua forma mais pura e literal, o objecto imitativo ou ícone desempenhando o seu papel mais servil e secundário — o da fotografia que lembra ao estudante solitário a sua namorada distante. Se compararmos os *Spectators* de Addison acerca de imaginação com as suas séries anteriores a propósito de «wit», particularmente o n.º 62 sobre «wit», «wit misto» e «falso wit», poderemos observar a nova «imaginação» que surge e o velho «wit» decadente a deslocarem-se, por um momento, em conjunção, se bem que em direcções opostas. A série sobre a imaginação trata de uma semelhança entre objectos da arte e natureza extrínseca. A série sobre «wit» versa uma espécie de semelhança intrínseca à composição poética — uma semelhança entre duas partes de uma metáfora, entre duas ideias ou dois sons vocabulares. Um estudante de literatura poderia bem tentar uma investigação no sentido de determinar se existe qualquer base racional pela qual as duas espécies de semelhança (interior e exterior ao poema) podem aproximar-se uma da outra. Se a estrutura de um poema é tal que permite considerar o todo (uma espécie de estrutura reflectora de partes metafòricamente organizadas) como um símbolo ou metáfora tácita e mais ampla de outros planos de realidade que os mencionados explìcitamente no poema, poderão então as observações de Addison sobre a imaginação secundária ou imitativa ser agrupadas (e comprovadas até certo ponto) sob a designação geral de «wit».

Uma das razões pelas quais Addison elogia os prazeres da imaginação secundária (e desenvolveremos ainda esta ideia em algumas páginas) é a facilidade e poder de persuasão destes prazeres — não é necessário que o cérebro se torture para responder a um quadro representativo de uma flor ou de uma florista bela, ou para notar um camelo nas nuvens. Ao mesmo tempo (embora Addison ligue certa importância ao elemento da surpresa em quase todas as modalidades de prazer artístico) [1], a substância principal da parte consagrada ao «wit» é uma afirmação de que algumas formas de «wit» (o misto e o falso) são fantásticas, rebuscadas, superengenhosas. Daria a impressão de ser não só o artifício puramente verbal mas o difícil artifício metafísico — as metáforas presas à força umas às outras — que é objecto da antipatia de Addison [2]. «Os

---

mente inspirados pela distinção feita por Locke entre as qualidades «primárias» e «secundárias» da nossa experiência geral, não mostram nenhum significado que seja muito análogo.

[1] Cf. Clarence D. Thorpe, «Addison and Some of his Predecessors on 'Novelty'», *PMLA*, LII (Dezembro, 1937), 1114-29.

[2] Cf. Robert L. Morris, «Addison's *Mixt Wit*,» *MLN*, LVI (Dezembro, 1942), 666-8.

prazeres da fantasia são mais conducentes à saúde que os do intelecto, que surgem à força de pensar e acompanhados por um trabalho demasiado violento do cérebro» (N.º 411). Os exemplos de «wit» misto (a mensagem escrita com sumo de limão lida à luz da chama do amor, os olhos da senhora quais ardentes lentes convexas de gelo), que Addison vai buscar a *Mistress* de Cowley, talvez sejam mais ràpidamente considerados como exemplos de extravagante conceito metafórico que como trocadilhos parciais conforme o próprio Addison diz ver [1]. O contraste, embora não manifestamente desenvolvido, entre as duas modalidades de semelhança, a metafórica, intelectiva, difícil e metafísica, e a literal, pictórica, fácil e «imaginativa» convida-nos a considerar esta última como o «wit» da nova epistemologia — o «wit» da própria natureza ao dar a uma nuvem a configuração de um camelo, o «wit» do artista ao fazer com que um retrato nos lembre uma rapariga encantadora [2].

O argumento de Addison no *Spectator* n.º 411, afirmando que o sentido da vista é, de longe, o mais ricamente dotado de prazeres da imaginação, é quase um argumento metafísico (quase neoplatónico e escolástico). Mas a margem pela qual ele deixa de o ser é importante. O argumento mais antigo da superioridade estética da vista e do ouvido (o *sensus maxime cognoscitivi*) operava (por meio de analogia) no sentido da forma e inteligibilidade. O novo argumento operava (literalmente) no sentido de excitações agradáveis diversificadas. Um teorizador medieval teria dito, por exemplo, que a arte da pintura se orientava (mercê da analogia do brilhante) em direcção ao intelecto. Um teorizador literário posterior, do séc. XVIII, escrevendo dentro de um espírito addisoniano, sugeriria explìcitamente: «o poeta escreve principalmente para os olhos» [3]. O sentido da vista (à parte o facto de que, no sistema de Locke e Addison, apenas gozava de uma situação secundária e subjectiva) padecia da limitação de ser apenas outro sentido do tacto — de longo alcance e hipersensitivo, «mais delicado e difusivo». A tese principal de Addison, inequìvocamente a despeito dos becos sem saída tão variados e divertidos

---

[1] Vid. Cap. XII, pp. 281-2.

[2] No *Spectator* n.º 62 Addison inclui a «mímica externa» entre as formas de falso «wit». No n.º 416 os prazeres secundários da arte imitativa são explicados como brotando do exercício da nossa faculdade de comparação e explìcitamente são associados ao «wit». No n.º 418 o prazer que provém da descrição de um objecto desagradável como uma pilha de estrume é classificado como sendo «mais pròpriamente um prazer do intelecto que da fantasia».

[3] Erasmus Darwin, *The Botanic Garden* (Londres, 1791), Part II, p. 48 (Interlúdio ao Canto I, *The Loves of the Plants*). E um teorizador alemão, Wilhelm Heinse (1746-1804) diria: «A pintura e a escultura servem primeiro que tudo o prazer». Gilbert and Kuhn, p. 311.

nos seus artigos, é a de que os prazeres da imaginação são as sensações agradáveis directamente estimuladas em nós mesmos por certas causas externas, ou indirectamente por imitações razoàvelmente aproximadas dessas causas ou seus substitutos [1]. «Os prazeres da imaginação, tomados em toda a sua extensão», explica Addison, «não são tão grosseiros como os dos sentidos, nem tão requintados como os do intelecto» (N.º 411). Mas o termo «sentido» nesta frase adquiriu abruptamente o significado especial de «sentido inferior» (tacto, gosto ou olfacto presumìvelmente), porque nada no sistema de Addison pode ser mais claro que o facto de os prazeres da imaginação todos provirem da vista, e de a vista ser um «sentido».

3

Todavia, não «tão requintada» nos seus prazeres como o intelecto. E não tão difícil. A razão principal para a nova tendência sensualista na teoria das artes (o forte investimento em estímulos grandiosos e agradáveis) encontrava-se, como já sugerimos, na circunstância de a outra face da filosofia contemporânea, o seu aspecto racionalista e supostamente superior, ser demasiado estéril e desencorajador. O mesmo Hobbes, que tinha formulado a fácil definição de «imaginação» como um sentido decadente, também havia dito o seguinte:

> Temos de considerar que, embora os sentidos e a memória das coisas, que são comuns ao homem e a todos os seres vivos, sejam conhecimento, não constituem, contudo, filosofia, visto serem-nos dados imediatamente pela natureza e não alcançados por intermédio do raciocínio [2].

Era, sem dúvida, possível a um teorizador literário seguir, não a alternativa de Addison, mas esta orientação racional. E isso fez-se menos na Inglaterra que na França cartesiana, onde alguns críticos da época de Addison tiveram a desoladora candura de se

---

[1] «Sendo o meu intento, antes de mais nada, discorrer sobre esses prazeres primários da imaginação, que inteiramente procedem de objectos que se encontram perante os nossos olhos, e, depois, falar daqueles prazeres secundários da imaginação que dimanan das ideias de objectos visíveis, quando os objectos não se encontram, de facto, perante o nosso olhar, mas antes fazem parte das nossas recordações ou se transformaram em visões agradáveis de coisas que ou estão ausentes ou são fictícias» (N.º 411).

[2] *Elements of Philosophy*, I, 1, 2, citação de D. G. James, *The Life of Reason* (Londres, 1949), pp. 54-5.

considerarem *géomètres*, ou de se vangloriarem do seu *esprit géométrique*. Atentemos, por exemplo, na afirmação do crítico homérico Terrasson:

> O modo como pensar sobre um problema literário é o indicado por Descartes para os problemas das ciências físicas. O crítico que tentar seguir qualquer outro caminho não é digno de viver neste século. Nada há melhor que as matemáticas como propedêutica para a crítica literária [1].

Para o literato de outra têmpera, o empirista inglês, a ameaça daquele frio reino da realidade — o «bailado espectral de categorias exangues» — mostrava-se demasiado iminente, e o tecido de coloridos prazeres da visão, com o qual ele se protegia, demasiado débil. O próprio Addison, no *Spectator* n.º 413, sobre as causas finais, as razões que levaram Deus a fazer o mundo belo, escreve um passo que revela, com chocante clareza, a maneira violenta como a epistemologia de Locke das qualidades secundárias subjectivas, e o universo corpuscular newtoniano, que provoca a experiência destas qualidades com o seu incessante bombardeamento dos nossos sentidos, se havia apoderado da «imaginação» da época. Imaginemos que tínhamos de *ver* o mundo como ele é *realmente* — sem as suas cores.

> As coisas teriam uma aparência bastante pobre aos nossos olhos, se as víssemos apenas nas suas próprias figuras e movimentos: e que razões podemos nós encontrar para a sua capacidade de excitarem em nós muitas daquelas ideias que são diferentes de qualquer coisa que exista nos próprios objectos (tais como a luz e cores), se não fosse o acrescentamento ao universo de alguns ornamentos supranumerários, de modo a torná-lo mais agradável à imaginação?... que grosseiro e desgracioso não seria o aspecto da natureza, se desaparecessem todas as suas cores e se esvaíssem as várias distinções de luz e sombra [2].

---

[1] *Dissertation Critique sur L'Iliade d'Homère*, 1715, Prefácio, p. 65. «*Toutes les critiques que Perrault, Fontenelle, La Motte, dirigent contre les Oeuvres particulières des anciens sont fondées sur ce principe. Ce que je ne comprends pas ne saurait être raisonnable*» (Gustave Lanson, «*Sur l'Influence de la Philosophie Cartesienne sur la Littératur Française*», *Revue de Metaphysique et Morale*, IV, 517-50, citado por Austin Warren *Alexander Pope as Critic and Humanist* [Princeton, 1929] p. 17).

[2] Addison refere-se ao Cap. VIII do Livro II do *Ensaio* de Locke.

Os críticos britânicos, na generalidade, escaparam ao ímpeto geométrico. Exibiram, todavia, forte desejo de explicarem coisas estéticas por intermédio de *causas* externas fixas, quer grosseiramente observáveis, quer corpusculares. Como Burke se exprimiria na sua juvenil *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) [1]: «Objectos belos» são «pequenos», «suaves», suavemente curvos, «delicados», «limpos e agradáveis» (III, XIII-XVIII) [2]. «Beleza é, na maior parte, alguma qualidade nos corpos actuando mecânicamente no espírito humano por meio da intervenção dos sentidos» (III, XII). «A beleza actua abrandando os pontos sólidos de todo o sistema» (IV, XIX). Com um realce mais pictórico do objecto observado, Henry Home, Lorde Kames, viria a escrever nos seus *Elements of Criticism* (1762):

> A nossa natureza é de tal maneira que, percebendo certos objectos externos, temos imediatamente consciência de prazer ou dor: um rio que corre mansamente, uma planície que se estende suavemente, um roble de larga copa, um monte altaneiro — são objectos discernidos pela vista e que provocam emoções agradáveis: uma charneca árida, um charco sujo, um esqueleto apodrecido originam emoções dolorosas.
>
> As coisas elevadas não afectam menos o espírito que a grandeza; e, ao elevarmos o espírito a elas, há um prazer sensível; mas o curso normal da natureza tem ainda uma influência maior que a elevação; e, assim, o prazer de cair com a chuva e descer gradualmente um rio prevalece sobre aquilo que represente subida. Mas quando o curso da natureza coincide com o movimento de subida, o efeito torna-se encantador: e daí a beleza singular do fumo a elevar-se numa manhã calma [3].

---

[1] «Segunda Edição com um Discurso introdutório sobre o Gosto e vários outros Acrescentamentos», 1759. Citámos a edição de Glasgow, 1818.

[2] «Observe-se aquela parte de uma mulher bela, em que ela é, talvez, mais bela, ou seja, o pescoço e os seios: a suavidade, a macieza; o leve e insensível aumento de volume; a variedade da superfície, que nunca é, mesmo na mais pequena fracção, a mesma; o enganador labirinto, através do qual o olhar incerto desliza entontecido, sem saber onde se fixar ou para onde será levado» (III, XV). «Um ar de robustez e força é prejudicial à beleza» (III, XVI).

[3] *Elements of Criticism*, 1805, I, 30 (Cap. 2); I, 22 (Cap. 1). Comparar com o poema didáctico, em verso branco, de Akenside, *The Pleasures of Imagination*, 1744.

O sublime, como há muito já foi sugerido por Longino e recentemente desenvolvido em certa orientação crítica a que nos havemos de referir no nosso próximo capítulo, era particularmente susceptível deste género de explicação causativa. «O fragor de vastas cataratas», diz Burke, «tempestades furiosas, trovões ou artilharia, provoca uma sensação grandiosa e terrível no espírito.» «Um som baixo, trémulo, intermitente... origina o sublime» (II, XVII, XIX) [1]. A filosofia da estética segundo as suas causas externas garantidas estava talvez sintetizada, e não muito injustamente, num gracejo registado por A. W. Schlegel: segundo Burke, «o belo é uma meretriz razoàvelmente bonita, e o sublime um granadeiro de largos bigodes» [2].

Esta demarcação definitiva de objectos estéticos aliava-se muito prontamente a um conceito de um imediatismo e compulsão sensorial um pouco além da mera ideia da facilidade. «Emoções assim produzidas», diz Kames, «investigamo-las ùnicamente pela simples presença do objecto».

E Addison:

> É só abrir os olhos, e a cena surge. As cores pintam-se a si mesmas na fantasia, com muito pouca atenção do pensamento ou aplicação do espírito daquele que contempla. Sentimo-nos impressionados, sem sabermos como, com a simetria de qualquer coisa que vemos, e imediatamente concordamos com a beleza de um objecto, sem inquirirmos das suas causas particulares e ocasiões [3].

E Burke:

> O aspecto de beleza desperta em nós certo grau de amor e simpatia tão efectivamente como a aplicação de gelo ou fogo produz ideias de calor ou frio. — *Enquiry* III, II.

---

[1] A lista estende-se através das Secções III-XX. John Dennis, em *The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704, apresenta uma lista semelhante de objectos que inspiram a emoção elevada do terror: deuses, demónios, inferno, espíritos e almas humanas, milagres, prodígios, encantamentos, feitiçarias, trovão, tempestades, mares em fúria, inundações, torrentes, terramotos, vulcões, monstros, serpentes, leões, tigres, fogo, guerra, pestes, fomes.

[2] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Litteratur Und Kunst* (Heilbronn, 1884), I, 63: *«Man hat ganz treffend eingewandt: nach Burke sey eine nur leidlich artige Buhlerin schön, und ein Grenadier mit einem grossen Schnurrbarte erhaben»*. A tradução, que melhora talvez levemente o original, é de Saintsbury, III, 400.

[3] *Spectator* n.º 411. O n.º 409 compara o gosto em escrever ao gosto do chá.

O abade J. B. Du Bos nas suas *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), traçou um paralelo entre os prazeres de natureza estética e os culinários.

> Perderemos nós tempo com argumentações e raciocínios acerca dos méritos de um guisado? Apelamos para os princípios geométricos do paladar, ou tentamos uma descrição científica dos ingredientes, ou iniciamos um debate sobre as suas quantidades relativas antes de decidirmos se o guisado é bom ou mau? [1]

Procederemos, de facto, assim? A força de tal pergunta constituía um poderoso elemento convincente de uma teoria estética estritamente sensista.

Certos filósofos do continente europeu integrados na herança cartesiana, Leibniz nas suas *Meditationes de Cognitione, Veritate, et Ideis* (1684), e Baumgarten nos seus *Philosophical Thoughts on Matters Connected with Poetry* (1735) [2], deram uma contribuição especial à dissociação da sensibilidade quando formularam a teoria de que a beleza é experimentada não em ideias cartesianas claras e distintas, mas em ideias claras, embora *confusas*, isto é, em ideias de base «sensível» (imagens). Ideias claras mas confusamente «sensíveis» (isto é, ideias que se distinguem umas das outras, mas que não são internamente analisáveis) constituem uma forma do inefável. A teoria do inefável, o inominado objecto do «gosto» (o *je-ne-sais-quoi* leibniziano, e em termos mais diletantes a «graça para além do alcance da arte») [3] encontra-se em franca ascensão, na altura em que surge a estética moderna e, juntamente com ela, acrescente-se, a teoria de um «sentido» estético «interno», que não era menos simples e fundamental que os sentidos externos, nem menos autónomo ou menos infalível. «Nem parece haver nada de mais difícil neste assunto que o facto de o espírito receber sempre a ideia de *doce* quando as partículas desta forma penetram nos poros da língua» [4].

---

[1] *Réflexions* II, XXII.

[2] Vid. *Reflections on Poetry, Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, trad. de Karl Aschenbrenner e William B. Holther (Berkeley e Los Angeles, 1954).

[3] Samuel H. Monk, «A Grace Beyond the Reach of Art», *JHI*, V (1944), 131-50.

[4] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, VI, X. Cf. Clarence D. Thorpe, «Addison and Hutcheson on the Imagination», *ELH*, II (1925), 222-9.

4

O termo «estético», que tem penetrado na nossa discussão nas últimas páginas, pode justificar-se aqui em parte pela sua etimologia e pelo seu significado platónico de uma variedade de experiência puramente sensível, fenomenal ou fantasmal. Uma poética de prazer sensista é, naquele sentido simples, necessàriamente «estética». Mas existe outro sentido, mais precisamente histórico, que em muito justifica o emprego do termo «estético» com referência à poética condicionada, para Addison, pela epistemologia de Locke e Hobbes. Durante esta época, como já notámos, surgiu o conceito moderno da «estética» geral, a filosofia geral das artes superiores. A poesia, como temos visto, havia sido discutida, por vezes, na Antiguidade sob a rubrica do agradável ou belo *(to kalon)*, mas com maior frequência, juntamente com a retórica, sob a rubrica da arte ou técnica *(technē)*, e na Idade Média, principalmente sob este aspecto. Coube à Renascença, mercê de um recurso neoplatónico à história, deslocar o ponto principal do debate sobre as artes nìtidamente no sentido do conceito do agradável, do ideal, do belo, e, ao mesmo tempo, começar a encarar várias das artes «imitativas» como membros de uma categoria geral literalmente unificada. A importância dada na Idade Média à intelectualidade de certas artes verbais como a poesia e a retórica (e com elas a música, devido ao elemento matemático nela existente) modificou-se gradualmente na Renascença, de modo a admitir, no mesmo pé de igualdade, as artes visuais, como a pintura e a escultura. Estas tinham sido outrora consideradas como inferiores, visto não passarem de artes físicas, isto é, artes manuais ou ofícios, como o de sapateiro. Vemos, por exemplo, os pintores italianos do séc. XVI muito preocupados em argumentar que o aspecto manual da sua actividade era grandemente ultrapassado pelo intelectual. A pintura exigia um conhecimento das matemáticas, especialmente em perspectiva, e das outras ciências. Tal como a poesia, podia alcançar um fim moral, porquanto podia mostrar atitudes humanas e expressão facial [1]. Esta argumentação também podia assumir um aspecto cómico. Leonardo, nos seus comentários *Della Pittura*, faz uma comparação desagradável entre a arte do escultor (laborioso, cheio de fadiga e coberto de suor e pó de pedra) e a do pintor (a trabalhar com elegância e sem esforço, no seu estúdio, com as cores e com o pincel) [2].

Durante os séc. XVI e XVII surgem vários alinhamentos transitórios e parciais de artes e ciências em obediência a um princípio ou outro. Uma

[1] Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations*, p. 32.

[2] Munro, pp. 32-3, citando J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Londres, 1880), Vol. I, N.º 654. Vid. a longa citação de Jacques Maritain, *Art and Scholasticism* (Nova Iorque, 1942, p. 156).

diferenciação nítida entre artes e ciências parece haver sido um acontecimento que teria de esperar pela questão entre Antigos e Modernos nos fins do séc. XVII. Entretanto, contudo, havia surgido na Itália, durante o séc. XVI, a expressão *Arti del Disegno*, e em França, no séc. XVII, o termo correspondente *Beaux Arts*, ambos abrangendo, de uma maneira geral, as artes recentemente unificadas e dignificadas da pintura, escultura e arquitectura (as artes visuais), muito embora, por vezes, a poesia e a música fossem incluídas. Pelos inícios do séc. XVIII, o hábito de pensar acerca de grupos das artes «imitativas» e idealizadoras aproximava-se de perto do conceito das «Belas-artes», que tão indiscutível era e tanto prestígio viria a adquirir durante os séc. XIX e XX. As *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* do abade Du Bos (1719) dizem-nos muita coisa não só sobre a pintura e poesia como também acerca da escultura, arte da gravura e música, e na tradução inglesa desta obra em 1748 depara-se-nos a palavra *música* acrescentada ao título. Isto representava um marco miliário. Mas ao abade Charles Batteux, com a sua obra *Les beaux arts réduits à un même principe* de 1746, parece ser devido o mérito de, pela primeira vez, ter definido e racionalizado quase exactamente a categoria moderna. O princípio comum era «imitação da natureza bela», e as artes incluídas eram a música, a poesia, a pintura, a escultura e a dança. Escritores posteriores, particularmente os enciclopedistas (Montesquieu, Diderot, D'Alembert), aceitaram e espalharam as ideias de Batteux, substituindo a dança pela arquitectura, e assim se estabeleceu o agrupamento ainda hoje mais vulgarizado [1]. Entretanto, o filósofo leibniziano Alexandre von Baumgarten, cuja obra sobre *Poesia* já referimos, havia edificado a primeira filosofia sensista das belas-artes, sob a designação de *Estética* [2].

Esta teorização veio acompanhada por uma nova espécie de necessidade de traçar paralelos entre as artes e de descrever e criticar uma arte em termos da outra. Uma estética sensista centralizada na parte visual, como já notámos no *Spectator* de Addison, poderia, muito plausìvelmente, promover uma discussão sobre a poesia em termos extraídos da escultura ou pintura. E aconteceu também que a Antiguidade for-

[1] Paul O. Kristeller, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics», *JHI*, XII (Outubro, 1951), 496-527; XIII (Janeiro, 1952), 17-46. Vid. especialmente XII, 497-524 («Beaux Arts»), 525-7 (Ancients and Moderns); XIII, 18-23 (Du Bos and Batteux and the Encyclopedists). D'Alembert, no seu *Discours préliminaire* na *Encyclopédie* I (1751), 117, substitui a dança pela arquitectura: «*La peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique et leurs differentes divisions composent la troisième distribution générale, qui naît de l'imagination et dont les parties sont comprises sous le nom de beaux-arts*» (Kristeller, XIII, 23).

[2] A obra com este título apareceu em 1750.

necia algumas sugestões para este paralelismo: — a menção semelhante, na *Poética* de Aristóteles, da música, dança e pintura como formas de *mimêsis;* uma afirmação, ainda mais antiga, de Simónides, repetida por Plutarco (a de que a pintura é poesia muda, e a poesia uma pintura falante); a defesa geral das artes efectuada por Cícero no seu discurso em favor de um poeta ameaçado de desterro *(habent omnes artes quoddam commune vinculum);* e mais persuasivas que tudo isto, as três palavras de Horácio — tão fàcilmente tiradas do seu contexto [1] e, por conseguinte, tão mal interpretadas também: *ut pictura poesis* [2]. Por volta da segunda metade do séc. XVII as frases de Horácio e Simónides haviam adquirido, mercê da repetição e discussões suscitadas, uma autoridade considerável. Assim, nos versos iniciais de um popular tratado poético (paralelo à *Ars Poetica* de Horácio e à *Art Poétique* de Boileau), a *De Arte Graphica* do pintor francês Charles Alphonse Du Fresnoy:

> *Ut pictura poesis erit; similisque Poesi*
> *Sit Pictura;...*
>
> *...muta Poesis*
> *Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.*

> Um poema assemelha-se a um quadro; deste modo um quadro deveria também assemelhar-se a um poema... Um quadro é muitas vezes considerado como poesia muda; e a poesia um quadro falante.

Este poema foi traduzido para inglês por um literato da craveira de Dryden em 1695, e publicado com um extenso prefácio que continha um «Paralelo entre Poesia e Pintura». O entrecho de um poema, por exemplo, assemelha-se, como Aristóteles havia sugerido, ao desenho ou esboço para um quadro. A dicção e as imagens são as cores (o esboço preenchido «com vantagem») [3].

---

[1] *Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes* (II. 361-2). Isto é, *alguns quadros são como pinturas murais, outros miniaturas — e assim também é com os poemas.*

[2] A autoridade da frase tinha constituído sempre, talvez, uma ameaça. Saintsbury (I, 398) refere que Venantius Fortunatus numa epístola a Siágrio de Autun apresenta um poema de elaborada «forma» e argumenta a favor desta combinação da arte verbal e visual «forçando a frase de Horácio».

[3] Cf. Cap. XII, p. 296. Quando os teóricos augustanos tomaram uma atitude anti-retórica, isto é, quando desejaram realçar a sua dedicação ao objectivo principal ou significado total e o seu desprezo relativo por subtilezas estilísticas, consideraram esta analogia de grande conveniência.

«As palavras constituem a cor da obra, a qual, na ordem da natureza, é a última coisa a ser considerada. O plano, a disposição, o processo e os pensamentos, tudo

A teoria na frase *ut pictura poesis* operou em direcções complementares entre as artes da pintura e poesia: no sentido de uma influência literária sobre a pintura e uma apreciação da pintura em termos literários; e ao mesmo tempo no sentido de uma influência da pintura sobre a literatura e uma correspondente modalidade de apreciação [1]. A primeira destas influências não constitui directamente matéria de crítica literária; mas pode ser examinada como um paralelo altamente instrutivo. Porque a teoria era não apenas técnica (dizia respeito a cores, contornos, maneiras de pintar nuvens, sombras, luz, agrupamento de figuras), mas também amplamente humanística — histórica e heróica. Isto é, afirmava-se que tanto a poesia como a pintura buscavam a imitação: e o objecto de imitação mais apropriado era a natureza humana, não a natureza humana vulgar, mas a ideal ou heróica. Os modelos, quer para a pintura, quer para a poesia, podiam encontrar-se igualmente nos clássicos. Mais precisamente, os modelos para a pintura histórica ou narrativa (o género mais alto, do mesmo modo como a épica, constituía o género mais elevado na poesia) podiam ser encontrados na literatura clássica. O pintor deveria não apenas ser perfeito na técnica da cor e das formas, mas também «versado» nos assuntos mais importantes — mitologia clássica e Escrituras Sagradas. Uma crítica do quadro bíblico de Nicolas Poussin «O Maná no Deserto» pelos académicos franceses constitui um exemplo notável. Aqui se via a expressão gráfica de uma acção, única, bastante completa e de tamanho suficiente, de um modo muito compatível com as regras estabelecidas na *Poética* de Aristóteles. Tinha um princípio (o estado de abatimento daqueles israelitas que ainda não haviam visto o maná); um meio, com uma peripécia ou ponto decisivo (a descida do maná e o momento em que alguns israelitas levantaram o olhar e o viram), um fim ou desenlace final (a apanha e a comida do maná por alguns outros). Deste modo, o elemento do tempo foi captado e expresso em espaço, e assim o foram a causa e o efeito, as razões das emoções e a sua expressão [2].

---

vem antes delas... As palavras, de facto, tal como as cores brilhantes, constituem as primeiras belezas que surgem e prendem o olhar; mas, se o esboço da obra for errado ou deficiente... então até as cores mais delicadas não passam de pintura tosca». — Dryden, Prefácio das *Fables*, 1700 (*Essays*, ed. Ker, II, 252-253).

Cf. L. I. Bredvold, *Selected Poems of Alexander Pope* (Nova Iorque, 1926), pp. XVI-XVII, citações paralelas dos académicos franceses Félibien e Le Brun e de Gildon e Pope. A circunstância de Locke haver atribuído à cor um estado subjectivo secundário harmonizava-se bastante com as tendências platónicas neoclássicas para o universal abstracto. Cf. Cap. XV.

[1] William G. Howard, «*Ut Pictura Poesis*», *PMLA*, XXIV (1909), 46-123; Cicely Davies, «*Ut Pictura Poesis*», *MLR*, XXX (1935), 159-69.

[2] Rensselaer W. Lee, «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, XXII (Dezembro, 1940), esp. 223-5.

Outra parte, altamente desenvolvida, da teoria humanística da pintura, à qual já aludimos brevemente no princípio deste capítulo, dizia respeito precisamente aos sintomas visuais que revelam a emoção humana. Os académicos franceses ocuparam-se deste aspecto, mas nenhum o fez mais sistemàticamente que o pintor oficial de Luís XIV, Charles Le Brun, no seu tratado intitulado *Expression des passions*. Na expressão feliz de um escritor recente, esta obra colocou «virtualmente a psicologia de Descartes... na ponta dos pincéis dos pintores jovens» [1]. Uma tradução da obra, que apareceu em Londres em 1813, com vinte gravuras em cobre, apresenta, por exemplo, a seguinte nota para um quadro representando a «Tristeza»:

> A depressão causada pela tristeza faz com que as sobrancelhas se desloquem mais em direcção ao meio da testa que em direcção pròpriamente da face; o globo ocular mostra-se-nos cheio de perturbação; a córnea do olho fica com uma tonalidade amarela, as pálpebras cerram-se um tanto intumescidas; tudo é lívido em torno dos olhos; as narinas baixam; a boca abre-se com os cantos caídos; a cabeça inclina-se descuidadamente sobre um dos ombros; o rosto assume uma cor plúmbea e os lábios estão pálidos [2].

Encontramo-nos agora em posição de notar um contraste curioso entre a influência das normas literárias sobre a pintura e a influência das normas da pintura sobre a literatura. Enquanto a influência da literatura sobre a pintura era amplamente intelectual e humanística, a influência da pintura sobre a literatura era, com o decorrer do tempo, se não anti-intelectual e anti-humanística, pelo menos nìtidamente não-humanística e sensorial. No melhor dos casos, a nova influência fazia parte de um movimento geral, suavemente impulsionado, da natureza humana (no sentido da paisagem) que esteve em curso durante todo o séc. XVIII, uma substituição pela paisagem da estrutura ética de valores,

---

[1] Brewster Rogerson, «The Art of Painting the Passions», *JHI*, XIV (Janeiro, 1953), 75. As observações de Rogerson (pp. 68-94) estendem-se às artes em geral — porque não só a pintura mas todas as artes visuais e auditivas, como a poesia, a oratória, o teatro e a música, eram artes de «pintar» as paixões. Ele chama a atenção para o facto de a teoria implícita dos sinais expressivos existir já através da Renascença, aparecendo proeminentemente, por exemplo, nas observações de Leonardo sobre a pintura e no manual de Lomazzo de 1585, e para o facto de ela se apoiar na autoridade clássica da *Retórica* de Aristóteles (III, 1 e 7) e na obra de Quintiliano *Institutione* XI, III, 61 ff.

[2] Rogerson, *loc. cit.*, p. 76. Cf. as considerações de Edmund Burke acerca da acção da beleza sobre aquele que a contempla, citada no Cap. XIV, pp. 361-2.

mais antiga, como a contrapartida objectiva das emoções humanas [1]. Não era nos quadros heróicos e históricos dos pintores franceses e italianos que os poetas teriam muito que aprender (os quadros históricos aprendiam-se com a própria poesia), mas nos quadros em que os pintores não competiam de tão perto com poetas mais antigos, isto é, nas paisagens — nas de Claude, serenamente clássicas (com os seus elementos humanos estáticos e remotos — um grupo de camponeses a pescar num rio, um barco numa baía, um pastor com o seu rebanho, pórticos de templos no cimo de colinas a emergir do nevoeiro dos vales), ou nas de Salvator Rosa, ásperas e agrestes (penhascos e rochas escarpadas, charnecas mirradas e pardacentas com árvores retorcidas, torrentes, arcarias ou torres góticas arruinadas). Um reflexo nítido destes estilos de pintura depara-se-nos através da poesia descritiva e topográfica do séc. XVIII [2]. Do lado retórico, a citação clássica é a da descrição alegórica e spenseriana de James Thomson do castelo da Indolência:

> Por vezes o lápis, em salões fantásticos e frios,
> Obrigou a flor alegre de primaveris paisagens a surgir,
> Ou variegadas tintas outonais a transmitir às paredes um
> acastanhado tom;
> Ora é a negra tempestade que choca o olhar atónito,
> Ora é a cintilante torrente que pelo despenhadeiro se precipita;
> Ora é o tremeluzente Sol que brinca sobre o azul do mar,
> Ora nos contemplam as rudes montanhas severamente de
> entre os céus;
> Seja o que for que *Lorrain* haja tocado com os seus suaves
> e delicados matizes,
> Ou o selvagem *Rosa* esboçado, ou desenhado o erudito *Poussin*.
> — I, XXXIII

Um bom exemplo da execução, o verdadeiro significado para a poesia da sua ligação com a pintura, é esta perspectiva claudiana através dos terrenos ajardinados de Hagley Park — segundo a última edição da *Primavera* de Thomson durante a sua vida (1744):

> Entretanto aos altos cimos chegas, de cujo fino semblante
> O panorama irrompe e se espalha imenso em toda a volta;
> E arrebatado por montes e vales, e relvados e florestas,
> E verdejantes campos, charnecas sombrias,

[1] Cf. H. M. McLuhan, «Tennyson and the Analogy of the Picturesque», *Essays in Criticism*, I (Julho, 1951), 262-82.

[2] Vid Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (Londres, 1927).

E aldeias suavemente por árvores rodeadas,
E cidades de aguçadas torres, marcadas por colunas escuras
De ascendente fumo, o olhar vagueia e erra...
Até onde a paisagem, gradualmente subindo,
Se torna áspera e rude, em acidentados cumes,
Sobre os quais os Câmbricos Montes, semelhantes a remotas nuvens
A orlar o azul do céu, incertamente se erguem. — II. 950-62

A moderna erudição tem acentuado que a pintura italiana e francesa afectaram o arranjo paisagístico dos jardins e parques ingleses do séc. XVIII, movimento exterior no qual não apenas Lyttelton, o proprietário de Hagley, mas também Alexander Pope e outros poetas tomaram uma parte importante.

5

As relações amistosas entre a poesia e as artes visuais foram também muito auxiliadas pelas tendências antiquárias e helenizantes da época. Uma delas era a «exemplificação» da literatura clássica por intermédio da escultura clássica, trabalhos em relevo e medalhas — como no diálogo enciclopédico *Polymetis* (1747), trabalho do professor de poesia em Oxford e amigo de Pope, Joseph Spence. Havia também a recente exemplificação de poesia clássica por parte de desenhadores vivos e, pelo menos, um juízo implícito a favor desta poesia conforme a sua capacidade para inspirar tal exemplificação — como nos *Tableaux Tirés de l'Iliade, de l'Odysée de Homère et de l'Enéide de Virgile* (1754-1758) do conde Caylus. Estes assuntos constituíam o tema da obra do arqueólogo Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). O instrutivo frontispício deste livro, numa edição de 1756, mostra o ilustre pintor a trabalhar numa obra sobre o sacrifício de Efigénia, com Agamémnon a levar o manto aos olhos; no chão, aos pés do pintor, encontram-se rolos de pergaminho com versões da história por Sófocles e Ésquilo e, na mão esquerda do artista, a peça de Eurípides aberta no passo «a levar o manto aos olhos» *(hommatōn peplon protheis)*. O aparecimento destes três livros acabados de mencionar precipitou, em 1766, a teorização mais notável que sobre este tema viria a surgir durante o séc. XVIII, o Laocoonte [1] de G. E. Lessing.

O protesto do crítico alemão contra a extravagância da humanística *ut pictura poesis* inicia-se com uma questiúncula acerca de um grupo escultórico helenístico, descoberto no local da residência de Adriano em

[1] *Laocoon*, trad. de William A. Steel, Everyman's Library, Londres, 1930.

1506 e recolhido no Museu do Vaticano. Por que é que a boca do sacerdote Laocoonte, a debater-se numa luta de morte com as duas serpentes, não se encontra toda aberta num grito de agonia? Porque, disse Winckelmann, o ideal grego do autodomínio emocional o impedia de maneira admirável. Porque, diz Lessing, uma cavidade aberta é um defeito formal numa escultura, e porque o momento em que a boca se encontra entreaberta, é um momento profundamente «significativo e frutuoso» [1]. Estudiosos da antiguidade debateram durante largo tempo se este grupo escultórico teria sido modelado com base no passo sobre o mesmo assunto do Livro II da *Eneida* de Virgílio. Havia quem acreditasse ser altamente provável que a «honra da invenção e a sua primeira concepção» pertencesse a Virgílio. Lessing concordaria de bom grado com a sequência mas inverteria as honras. Por que difere a descrição de Virgílio em vários pontos importantes da escultura? Porque, diz Lessing, os escultores que vieram depois de Virgílio entenderam que deveriam melhorar estes pontos. Não há outra explicação melhor dos factos. Se Virgílio tivesse à sua disposição o modelo escultórico, não teria razões para dele se afastar naquilo que escreveu [2].

Vemos aqui Lessing enredado (embora, como Laocoonte, deixando escapar um mal reprimido grito de angústia) nas voltas das suas afirmações críticas que os últimos capítulos do seu longo ensaio tão destramente põem de parte. Quando, no Cap. XI, considera as imbecilidades do conde Caylus, as tentativas para explorar a grandeza de Homero mercê de quadros ou pinturas («a obra do artista será tanto mais perfeita quanto mais ele se cingir aos mais pequenos pormenores notados pelo poeta»), Lessing trata do problema verdadeiramente crítico, se não de uma maneira definitiva, pelo menos de um modo muito perspicaz.

A diferença, entre a poesia e a pintura (Cap. XVI), diz Lessing com efeito, é mais importante para a crítica que a semelhança entre ambas. Lessing não foi o primeiro a afirmar uma coisa destas. Num passado um tanto remoto, Leonardo, com uma insistência na relação natural e directa entre a pintura e os olhos, *virtu visiva*, havia estabelecido uma distinção nítida embora a favor da sua própria arte. Tanto o séc. XVII como o séc. XVIII estão repletos de acidentais protestos contra a tendência dominante para a assimilação das duas coisas. «*Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles*», diz La Fontaine. «*Ni les yeux ne sont les*

---

[1] Capítulos I-III. Goethe havia de chamar a esta composição escultórica *Fixierte Blitz*, realçando de modo levemente diferente o momento singular. Vid. Margarete Bieber, *Laocoon* (Nova Iorque, 1942).

[2] Capítulos V-VI. O Laocoonte, uma composição escultórica em seis peças por três escultores de Rodes, Atenodoro, Polidoro e Agesandro, é considerado por modernos arqueólogos como datando de cerca de 50 a. C.

oreilles» [1]. Dentro da época mais imediata da teorização do séc. XVIII o abade Du Bos havia distinguido entre imitações reais («signes naturels») da pintura e símbolos arbitrários («signes artificiels») da poesia [2]. Na quinta parte da sua *Inquiry* (uma obra que Lessing durante largo tempo pensou traduzir) Burke afirmou, com certa persistência, que as palavras não podem servir de substitutos pictóricos do mundo visível [3]. Todavia, Lessing é o primeiro a escrever uma extensa exposição num tom que estabelece a importância do problema. A diferença entre poesia e pintura, diz ele, é uma diferença básica, a diferença entre um veículo do tempo e um veículo do espaço. Um veículo do espaço pode apresentar objectos corpóreos directa e vìvidamente; mas o mesmo veículo só pode apresentar as acções destes corpos indirectamente e por meio das imagens dos próprios corpos. Recìprocamente, um veículo do tempo pode apresentar acções directa e vìvidamente, mas só pode apresentar corpos indirectamente e por intermédio de acções. Certos passos da poesia da natureza do séc. XVIII (por exemplo, uma estância sobre flores dos *Alpen* de Von Haller, e alguns exemplos ingleses que poderiam ser encontrados nas *Seasons* de Thomson) são apresentados para mostrar o efeito opaco, de uma pintura demasiado espessa, a atenção estática e minuciosa dirigida ao objecto corpóreo [4]. A poesia deveria descrever não objectos como tais, mas objectos em acção; não a cor e as formas de Helena, mas o efeito da sua beleza sobre os lascivos anciãos de Tróia. Escrevendo, como escreve, em face da doutrina clássica, e da há pouco sancionada pela nova estética empírica, deve reconhecer-se em Lessing uma viva perspicácia teorética. Uma ideia da sua originalidade e coragem pode ver-se no retrospecto de Goethe:

> Uma pessoa tem de ser jovem para compreender o efeito exercido sobre nós pelo *Laocoonte* de Lessing, que nos transportou da região da miserável observação até ao campo livre do pensamento. A velha *ut pictura poesis* tão mal compreendida durante tanto tempo foi imediatamente posta de parte; esclareceu-se a diferença

---

[1] *Conte du Tableau.* Vid. em Atkins II, 329, um exemplo da distinção em antiguidade.

[2] *Réflexions* I, XI. Cf. E. N. S. Thompson, «The Discourses of Sir Joshua Reynolds», *PMLA*, XXXII (Setembro, 1917), 342, sobre Johnson, Shaftesbury e James Harris.

[3] In *Spectator* N.º 416, Addison exprime a opinião contrária, a de que palavras podem evocar imagens mais vivas que a própria natureza.

[4] Cf. Cap. XV, p. 381, a recomendação de pormenores por Joseph Warton e outros críticos ingleses dos meados do século.

> entre arte e poesia; surgiram separados os cumes de uma e de outra, por mais próximas que pudessem estar as suas bases... [1]

Todavia, parecem legítimas algumas reservas. Podem ver-se aqui e ali, na argumentação de Lessing, certas deficiências de reorientação crítica. Há, por exemplo, a curiosa recomendação de que a poesia poderia evitar certos pontos descritivos incómodos reduzindo-os a uma espécie de narrativa. Veja-se como Homero descreve o escudo de Aquiles — uma descrição complicada, mas toda ela orientada no sentido da maneira como Vulcano havia feito o escudo. Veja-se como Homero descreve o arco de Pândaro, tudo por intermédio do relato de como uma cabra foi morta na caça e forneceu, deste modo, os chifres com os quais o arco foi feito. Veja-se como Anacreonte descreve aquele jovem encantador Batilo, mercê do delicado artifício de mandar um pintor pintar o seu retrato. Em suma, a concepção de Lessing da diferença entre pintura e poesia, quando sujeita às exigências de uma aplicação prática, parece equivaler-se a uma distinção entre simples quadros sem movimento e imagens cinematográficas. Lessing convida-nos insistentemente à especulação sobre o que teria acontecido à sua teoria se a sua experiência dos meios artísticos se houvesse ampliado até abranger o conhecimento da cinematografia. A sua ideia de que a imagem que se move faz a poesia corresponderia talvez melhor às fases da moderna arte cinemática, presentemente arcaicas e ingénuas, que às vantagens da verticalidade ou profundidade associacional que têm sido exploradas em técnicas mais recentes [2].

A teoria de Lessing inclina-se nìtidamente no sentido da «energia» ou «ilusionismo», a *enargeia*, a *phantasiae* dos antigos retóricos, embora em nota à margem ele habilidosamente identifique estas figuras com as figuras poéticas do séc. XVIII [3]. A circunstância de ele, de facto, sancionar esta norma estética, embora ao mesmo tempo julgasse talvez ser severo em relação a ela, é sugerida não só no Laocoonte mas em alguns momentos da sua teoria dramática. Lessing foi um pioneiro na crítica dramática alemã e um rebelde contra o neoclassicismo francês. Possuía um ideal de intensidade para a poesia, e especialmente para o drama, que ele explicou partindo daquela dis-

---

[1] *Wahrheit und Dichtung* VIII, citado por James Sime, *Lessing* (Londres, 1877), I, 304; Cf. Goethe, *Werke*, XXVII (Weimar, 1889), 164.

[2] Cf. Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, trad. de Jay Leyda (Nova Iorque, 1947), *passim* e especialmente «montage», pp. 3-12, 30-6, 43-6.

[3] Capítulo XXV.

tinção entre sinais naturais e artificiais que já citámos do abade Du Bos. Assim, numa carta escrita a um amigo acerca da recepção do Laocoonte:

> A poesia deve tentar elevar os seus sinais arbitrários à categoria de sinais naturais: é assim que ela difere da prosa e se torna poesia. Os meios pelos quais isto se consegue são o tom das palavras, a posição dos termos, métrica, figuras e tropos, símiles, etc. Tudo isto faz os sinais arbitrários assemelharem-se mais a sinais naturais, mas não os transforma de facto em sinais naturais; consequentemente todos os géneros que usam apenas estes meios devem ser considerados como variedades inferiores de poesia; e a poesia mais alta será aquela que transforma completamente os sinais arbitrários em sinais naturais. É a poesia dramática [1].

Isto é, o carácter directo do drama, o uso mimético da linguagem como meio de expressão das personagens dramáticas é poèticamente mais importante que a maneira como o poeta maneja a língua, os seus ritmos e a sua imaginação figurativa. Um passo do Laocoonte, que Lessing se permitiu como se se tratasse de uma graça, fornece-nos talvez uma indicação melhor da capacidade que ele, de facto, mostrou, como crítico dramático na sua célebre *Dramaturgia de Hamburgo*. Na discussão acerca dos versos homéricos a propósito do ceptro de Agamémnon ele parece um pouco atrapalhado para explicar a força que eles possuem. Um tanto diferente e apologèticamente, reveste-se dos modos de um gramático helenista, ou talvez de qualquer futuro exegeta pedante, e escreve a seguinte fantasia:

> Não me surpreenderia se eu viesse a descobrir que um dos velhos comentadores de Homero tinha admirado este passo como sendo a alegoria mais perfeita da origem, progresso, estabelecimento e sucessão hereditária do poder dos reis entre os homens. Sorriria, na realidade, se lesse que Vulcano, que forjara o ceptro como o fogo, como a coisa mais indispensável para a preservação da humanidade, representava... a satisfação daquelas necessidades que levaram os

---

[1] Carta a Nicolai, de 26 de Maio de 1769, acerca de uma recensão do Laocoonte por Garve, citado por Wellek, *History*, I, 164-5, nas *Sämtliche Werke* de Lessing, ed. K. Lachmann e F. Muncker (Leipzig, 1886-1924), XVII, 290-1.

primeiros homens a sujeitarem-se a um único; que o primeiro rei, um filho do tempo *(Zeus, Kroniōn)*, foi um honesto ancião que pretendeu compartilhar o seu poder com um homem sagaz e inteligente, Mercúrio, ou transferi-lo inteiramente para este...; que o astucioso orador, quando o jovem estado se encontrava ameaçado por inimigos estrangeiros, declinou o seu poder no guerreiro mais valente... Eu sorriria, mas, não obstante, sentiria reforçada a minha estima pelo poeta a quem podia ser atribuído tanto significado. — Cap. XVI.

6

Mas *ut pictura poesis* fazia parte de qualquer coisa mais vasta, um crescimento geral e basilar tendente à assimilação das artes que um *Laocoonte* dificilmente conseguiria reprimir. Um movimento que se lhe encontrava associado e que, deve notar-se aqui, embora com maior brevidade, era o que buscava a unificação das artes da poesia e música, a restauração daquela primitiva harmonia e fraternidade, que já Platão havia notado aprobativamente, e exemplificada por figuras clássicas como Orfeu e Timóteo e, no Antigo Testamento, por David. A separação moderna da música e poesia era uma realidade que tinha começado a surgir durante o séc. XVI com o desenvolvimento especializado da música instrumental. Mas, ainda durante o mesmo período, havia-se iniciado uma tendência teorética no sentido da unificação destas artes, com as academias musicais (a *Académie de Poésie et de Musique* de Baïf, sobretudo em França, e na Itália a *Camerata* florentina) [1]. Era uma reacção no sentido da simplicidade e naturalismo e contra as complexidades de contraponto da música polifónica da tradição medieval. O movimento continuou e fortaleceu-se durante o séc. XVII como parte da mesma ânsia humanística de imitação emotiva, que exemplificámos na teoria da poesia e pintura. A fórmula «poesia mais melodia igual a música» significava, primeiramente, no séc. XVI e inícios do séc. XVII, que a música devia servir os objectivos mais elevados, mais intelectuais e imitativos da poesia. O ideal proposto era uma simples linha melódica seguindo de perto cada verso, uma nota para cada sílaba, quantidade por quantidade, e tendo até como objectivo, de certa maneira, a narração duma história, isto é, uma harmonia de notas e «modos» com paixões e movimentos, com pontos altos e baixos do significado verbal.

---

[1] Vid. James E. Phillips, «Poetry and Music in the Seventeenth Century», em *Music & Literature in England in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1953), pp. 2-18.

> Se o assunto for leve, devemos forçar a música a um andamento rápido e célere...; se for de lamentação, o andamento deve ser lento e pesado... Além disso, devemos prestar a necessária atenção a que, quando o tema tenha um sentido ascendente, de coisas celestes, etc., ela suba também; e... quando a canção versar coisas baixas, descendentes, inferno e assuntos semelhantes, também a música deverá descer. Porque, do mesmo modo como será considerado um grande absurdo falar do céu e apontar para baixo, para a terra, também será tido como grande incongruência se um músico, em face das palavras *Ele subiu aos céus* obrigasse a sua música a descer [1].

As canções de Thomas Campion e o seu objectivo teórico («unir palavras e notas de modo encantador»), o *Comus* de Milton e a música de Henry Lawes [2] são exemplos que ocorrerão prontamente ao estudioso da poesia inglesa.

Mais tarde, na segunda metade do séc. XVII, inverteu-se a subserviência da música perante a poesia. A poesia passou a ser escrita para satisfazer os requisitos da música. Assim o testemunham as óperas de Dryden, ou o insípido libreto do *Dido and Aeneas* de Tate para a música de Purcell. A poesia, queixou-se Dryden no seu prefácio de *Albion and Albanius* em 1685, tem de «agradar mais ao ouvido que satisfazer o intelecto». «As mesmas razões que limitam o pensamento numa ópera têm um efeito mais forte sobre as palavras.» A tendência dos tempos é manifesta nas formas sociais e músico-dramáticas que eram cada vez mais populares — ópera, oratória, canção, balada, hino, e a grande ode pindárica para música, que se iniciaram em 1683 com a representação anual de uma ode celebrando os poderes da música e prestando as devidas homenagens a Santa Cecília, patrona da música cristã [3]. Os dois poemas de Dryden para o dia de Santa Cecília são magníficos exemplos daquele género de poesia que veio a ser escrita como um convite ao compositor musical para

---

[1] Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597), citado por Bertrand H. Bronson, «Some Aspects of Music and Literature in the Eighteenth Century», in *Music & Literature...*, p. 31.

[2] Cf. Willa M. Evans, *Henry Lawes, Musician and Friend of Poets* (Nova Iorque, 1941), pp. 90-109.

[3] Cf. Robert M. Myers, «Neo-Classical Criticism of the Ode for Music», *PMLA*, LXII (Junho, 1947), 399-421.

mostrar a sua capacidade. Uma série de estâncias do primeiro destes poemas, a Canção para o Dia de Santa Cecília, 1687, exemplificará a sua amplitude poética:

III

O forte clangor da trombeta
Às armas nos excita
Com agudas notas de cólera
E mortais alarmes.
E o acelerado rufar
Do ribombante tambor
Clama: «Escutai! Aí vem o inimigo!
À carga! à carga! É demasiado tarde para uma retirada!»

IV

A suave e queixosa flauta
Em moribundas notas nos revela
As mágoas de desesperados amantes
Cujas endechas segreda o melodioso alaúde.

V

Penetrantes violinos proclamam
Suas ciosas angústias e desesperos,
Fúria, frenética indignação,
A profundidade da dor e altura da paixão
Sentida pela bela e desdenhosa dama.

Quanto à música, pode observar-se que a arranjada por Hãndel para esta canção, para soprano e tenor, coro e orquestra (1739), é «cerca de quinze vezes» mais longa que uma simples leitura das palavras. O termo «warbling», por exemplo, ocupa seis compassos de vocalização, com «lute-like warbling» na voz dos baixos [1]. Nesta elaboração barroca foram tristemente postas de parte todas aquelas conquistas dos humanistas do séc. XVI sobre a polifonia medieval — como John Wesley se viria a lamentar num panfleto intitulado *Thoughts on the Power of Music*, e o Dr. John Brown (1763) na sua *Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, and Corruptions, of Poetry and Music* [2].

---

[1] Bertrand H. Bronson, «Some Aspects of Music and Literature in the Eighteenth Century», in *Music & Literature*, pp. 32, 38, 40.

[2] Bronson, *loc cit.*, p. 47, Wesley; Phillips, *loc. cit.*, p. 19, Brown.

O esforço do lado da poesia foi levado até ao séc. XVIII com menor êxito por Pope [1] e esgotou-se em poemas como *The Passions: An Ode for Music* (1747) de Collins e *Ode for Music, Irregular* (1768), de Gray. O seu fim é-nos indicado pela burlesca *Cantata* de Swift e por *An Ode on St. Cecilia's Day, Adapted to the Ancient British Music, viz, the Salt-Box the Jew's Harp, the Marrow-bones and Cleavers, the Humstrung or Hurdy-gurdy* (1749), de Bonnell Thornton [2]. As odes sérias mostram-nos a pintura das paixões com todo o virtuosismo da imagem alegórica «vívida» [3] e a representação métrica do movimento. O segundo poema de Dryden, *Alexander's Feast*, que ele mesmo e várias gerações de críticos subsequentes tinham em tão grande conta, é, sem dúvida, a demonstração mais brilhante da técnica. A sua rápida sucessão de apaixonadas proclamações e apropriadas variações rítmicas justificam amplamente o lugar que, durante largo tempo, ocupou no repertório dos recitativos escolares.

Pelos meados do séc. XVIII, os teorizadores ingleses enalteciam a música coral, embora hoje sejam quase desconhecidos — Avison, Mason, Jones, Beattie, Brown, Webb, Harris, e outros. Eles retomaram o tema da poesia e música mais ou menos na época em que *ut pictura poesis* começava a vacilar, e quando a norma da imitação clássica, pelo menos na arte literária, se orientava no sentido da expressão e emoção romântica. Esta escola de teorizadores reconhecia três espécies principais de semelhanças entre música e poesia :

1. Técnica e formal. (A «matéria» verbal da poesia considerava-se como correspondendo à harmonia da música; o assunto ou história, à melodia; a métrica, ao compasso.)

2. Imitativa. (Nas obras corais de Bach e Händel, a voz sobe quando se mencionam montes, e desce com os vales. A «Clavier-piece» de Bach imita uma corneta de mala-posta, e nas *Bodas de Fígaro* de Mozart trompas indicam adultério.)

---

[1] *Ode for Music on St. Cecilia's Day*, 1713. Em data posterior (*Dunciad* I, 40) Pope aludiria à «suave e monótona toada no dia de Santa Cecília». A sua *Epístola a Augusto* e a sua quarta *Dunciad* exprimem o desprezo aristotélico e intelectualista que um homem de letras sentia pelas tendências meramente acústicas e emotivas da ópera italiana e pelo concomitante excesso de cenário ou espectacularismo do palco.

[2] Robert M. Myers, *loc. cit.*, pp. 410-11; A. D. McKillop, «Bonnell Thornton's Burlesque Ode», *Notes and Queries*, CXCIV (Julho 23, 1949), 321-4.

[3] Cf. Earl Wasserman, «The Inherent Values of Eighteenth-Century Personification», *PMLA*, LXV (Junho, 1950), 444-8.

3. Expressiva. (A música exprime classes de paixões — alegria, dor, amor. «Imitar as paixões era descrevê-las em música; o prazer da música era o prazer das próprias paixões.) [1]

As correspondências da segunda espécie, a que se distingue com mais nitidez, foram consideradas com certa desconfiança pelos críticos, que as designaram como «trocadilhos» musicais. Os teorizadores da época consideravam a poesia como a arte mais elevada, porque era capaz de dizer coisas. A pintura vinha em segundo lugar. A música em terceiro. A música coral era preferida à instrumental. Isto é, a norma de imitação era (tanto quanto o permitiam os compromissos formais) preferida a normas de prazer sensível, geométrico ou formal ou mesmo de expressão emotiva directa. Os géneros de ópera, oratória e canção eram saudados como passos no sentido de uma reunião ideal da poesia e música, uma reintegração da música na sua situação primitiva e correcta de serva da poesia. Havia certas ressonâncias aristotélicas nesta discussão (como na notável edição da *Poética* de Thomas Twining, em 1789), e, sem dúvida, certa débil influência do quadrívio, determinado eco, através dos séculos, da estética pitagórica, platónica e medieval dos números harmoniosos.

7

Como consequência da hipótese básica de que o objectivo das artes é uma imitação directa da natureza, a teoria do séc. XVIII encontrava-se na posição curiosa de ver na literatura a norma de conteúdo da pintura e da música e, ao mesmo tempo, de considerar a pintura e a música como a norma técnica da literatura. Porque a literatura estava claramente na posse de objectos de imitação, mas encontrava-se em desvantagem por não ter cor (nenhuns sinais naturais sensórios) ou, pelo menos, cor de que se pudesse falar; a própria pintura ocupava uma posição intermédia favorável, tendo não só objectos definíveis como também sinais naturais; ao

---

[1] Vid. os valiosos artigos de Herbert M. Schueller, «Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain», *PQ*, XXVI (Julho, 1947), 193-205; «'Imitation' and 'Expression' in British Music Criticism in the Eighteenth Century», *Musical Quarterly*, XXXIV (Outubro, 1948), 544-66; «The Pleasures of Music: Speculation in British Music Criticism, 1750-1800», *JAAC*, VIII (Março, 1950), 155-171; «The Use and Decorum of Music as Described in British Literature, 1700 a 1780», *JHI*, XIII (Janeiro, 1952), 73-93; «Correspondences Between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory», *JAAC*, XI (Junho, 1953), 334-59.

passo que a música (quando pura e não aliada ao canto) se encontrava na posição estranha de possuir um agente sensório, persuasivo e directo, mas sem correspondência controlável entre esse agente e quaisquer objectos definidos [1].

A despeito do vislumbre analítico de um Lessing aqui e ali, a teoria e o gosto deslocavam-se no sentido de uma síntese, inevitàvelmente facilitada pela ascendência metafísica da ideia sobre a matéria na época romântica. Nos meados do séc. XVIII é que surgem fenómenos como o «Clavecin de Couleurs» do abade Castel e especulações como as de Diderot sobre a transferência da experiência sensível [2] e, nos inícios do séc. XIX, as referências dos filósofos literários alemães à arquitectura como sendo uma música congelada, e à poesia como música para o ouvido da alma e pintura para os olhos da alma. A sinestesia verbal, que é epidémica na poesia romântica e é anunciada mais tarde, conscientemente, em poemas doutrinários como os de Baudelaire e Rimbaud sobre «correspondências», a experiência pré-rafaelita [3], a *Gesamtkunstwerk* wagneriana, o nascimento do ballet, o herói de *A Rebours* de Huysmans tocando as suas fugas num órgão de torneiras introduzidas em barris de bebidas espirituosas, tudo isto é típico de uma tendência (uma mistura e confusão das artes) que, ainda em 1910, levou o humanista de Harvard Irving Babbitt a escrever a sua súmula, que é um alarme, intitulada *The New Laokoon*. A voga, durante os últimos séculos, daquilo que Tolstoi, num tratado reaccionário, caracteriza como uma arte sensual das classes superiores tem sido uma voga de prazeres sensórios, amalgamados e expostos por analogias, que se afastou dos objectos de imitação em direcção aos meios, e daqui para a imitação de um meio pelo outro.

---

[1] A lição extraída de *Music and Literature, a Comparison of the Arts* (Athens, Georgia, 1948) do Professor Calvin Brown pareceria ser a de que a música deve mais à literatura que aquilo que seria capaz de retribuir.

[2] Vid. Irving Babbitt, *The New Laokoon* (Boston, 1910). A história do homem cego de nascença, que identificava a cor escarlate pelo som de uma trombeta, publicada pela primeira vez no *Essay* de Locke (de acordo com a comunicação do filósofo irlandês Molyneux) ecoou através do século. Cf. Marjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse* (Princeton, 1946), pp. 83-5.

[3] Comparar, por exemplo, o quadro de D. G. Rossetti *The Blessed Damozel* com o poema do mesmo nome. «Pode perguntar-se se esta interpenetração de poesia e pintura é vantajosa para uma ou outra... Os sonetos de «The House of Life» têm parecido, a muitos leitores, obscuros e artificiais, a sua expressão numa linguagem de ideias mais fàcilmente exprimível por qualquer outra arte... Estes leitores sentem-se inclinados a imaginar que Rossetti sofre de uma hesitação entre poesia e pintura... O método próprio de uma arte interfere na outra; tudo quanto o artista executa tem a aparência de uma experimentação; pinta poemas e escreve quadros» (Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century*, Nova Iorque, 1901, p. 307).

Quando o centro da vida desaparece, as artes da poesia transformam-se na arte da poesia. E num estádio adiantado do mal, no séc. XIX e hoje, atingimos a *mélange des genres*, uma arte vivendo de outra, que o falecido Irving Babbitt combateu tão corajosamente, sem haver compreendido as influências que a provocaram. A pintura tenta ser música; a poesia apoia-se na pintura; todas as artes «se esforçam por estar na situação da música»; até que, por fim, verificando a estrutura matemática da música, as artes se tornam geométricas e abstractas e se destruem a si mesmas [1].

8

O abade Charles Batteux havia, como vimos, reduzido todas as artes a um único princípio, e a sua visão unificada das belas-artes, aproveitada por Diderot e D'Alembert na *Encyclopédie*, exerceu uma grande influência durante a segunda metade do século. O único «princípio» de Batteux era o princípio clássico da «imitação». Mas independentemente do princípio, a unificação das artes constituía um terreno fértil para subsequentes tentativas de uma divisão e subdivisão mais ou menos científica. Onde Lessing se ocupava apenas com o modesto projecto de separar a poesia da pintura (o tempo do espaço), o crítico seu contemporâneo J. G. Herder distinguia entre pintura (a arte da vista), música (a arte da audição) e a escultura (a arte do tacto). E a poesia distinguia-se também destas artes. Era a única arte imediata da alma, a música da alma — não era trabalho, mas energia [2]. A *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774) de J. G. Sulzer, uma enciclopédia disposta alfabèticamente, dividia as belas-artes, de uma maneira um tanto simplista, de acordo com os meios de que se serviam: cor, corpo, som, palavras. Na sua estética intitulada *A Crítica do Juízo* (1790), Kant chegou a uma tripla divisão básica das artes correspondendo a três tipos de comunicação falada, palavra, gesto e tom: 1) artes da palavra *(redende Künste)*, poesia e retórica; 2) artes plásticas *(bildende Künste)*, arquitectura, escultura, pintura; 3) artes das sensações belas *(Künste des schönen Spiels der Empfindungen)*, música e desenho colorido [3]. Esta divisão constituiu

---

[1] Allen Tate, *Reactionary Essays* (Nova Iorque, 1936), p. 55.

[2] Robert T. Clark, Jr., «Herder's Conception of 'Kraft',» *PMLA*, LVII (1942), 737-52. As distinções de Herder apareceram na sua *Plastik* (1778).

[3] Kristeller, *loc. cit.*, XIII, 43 n., 278, explica a *Farbenkunst* de Kant (também mencionada por Herder e Mendelssohn) fazendo referência ao piano de cores do abade Castel. De momento, não nos interessam as distinções preliminares mais radicais de Kant entre ciência e habilidade, entre arte mercenária *(Lohnkunst, Handwerk)* e arte livre, entre o meramente agradável *(angenehm)* e o belo *(schön)*. Cf. Cap. XVII, p. 446.

um marco importante. Todavia, não passava de um modelo limitado para a brilhante florescência de «sistemas» que caracteriza a subsequente história da estética geral — na obra de Hegel e muitos escritores europeus do séc. XIX e XX. O sistema do esteta inglês Sidney Colvin pode ser consultado no seu artigo «Fine Arts» na *Enciclopédia Britânica*, 11.ª edição, 1910. O sistema mais recente que apareceu é, talvez, o de Etienne Souriau na sua *La Correspondance des Arts* (1947) [1].

A actividade modernamente desenvolvida para a classificação das artes tem sido uma tentativa para colocar certas artes tradicionalmente distintas em áreas mais ou menos metòdicamente limitadas, segundo um padrão com duas dimensões básicas. Estas dimensões são inevitàvelmente: 1) a dimensão do meio físico de que se servem — sob os aspectos do tempo e do espaço; e 2) a dimensão da referência intelectual, positiva e negativa, isto é, simbólica e não-simbólica. Tentativas para acrescentar outras dimensões básicas [2] ou para requintar demasiado nas subdivisões destas duas originaram sobreposições ou criaram áreas de abstracção não preenchidas e apenas acentuaram o carácter irredutìvelmente concreto das obras de arte. Na dimensão simbólica, parece constituir uma divisão útil (cedo definida pelo abade Du Bos) a estabelecida entre símbolos mais ou menos naturais (quadros) e símbolos mais ou menos artificiais (palavras). Mas um grande obstáculo a uma arrumação perfeita decorre do facto de que, na dimensão física, uma coisa tão radical como o movimento aparece não só no tempo como no espaço — de modo que as artes do movimento no espaço (dança, drama, ópera) são também inevitàvelmente artes temporais, embora não as únicas. Há também artes temporais de puro som (quer simbólico, quer não-simbólico — poesia ou música). O elemento simbólico (natural, artificial ou combinado) pode, como é óbvio, agregar-se aos elementos do espaço, tempo e movimento numa variedade de complexos, desde a simplicidade da canção à heterogeneidade da ópera. É, em suma, impossível edificar uma classificação, básica e abstracta ao mesmo tempo, e, todavia, suficientemente exacta para isolar as várias artes tal como elas tradicionalmente e concretamente se encontram separadas umas das outras [3].

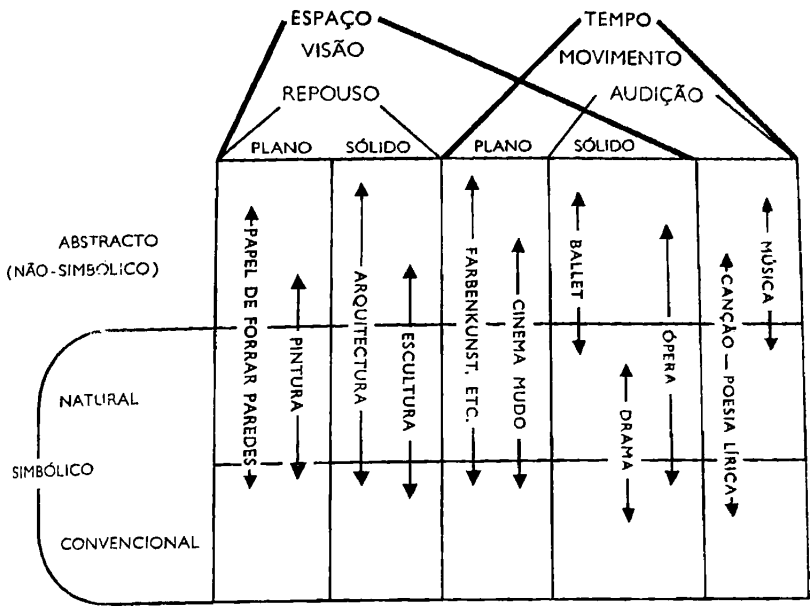
---

[1] Vid. a excelente visão geral em *The Arts and Their Interrelations* de Thomas Munro (Nova Iorque, 1949), Cap. V.

[2] Como: utilitárias e não-utilitárias (utensílios de mesa, escultura); feita com ferramentas ou sem ferramentas (escultura, dança).

[3] Etienne Souriau tenta evitar a dificuldade, fazendo de simbólica e não-simbólica a sua única divisão dupla e multiplicando através dela a enumeração dos diversos meios de que a arte se serve num espectro. Assim, aos meios visuais da linha, cor e volume ele acrescenta «luminosidade». Na zona simbólica do seu círculo ele tem um espaço para o cinema, mas para preencher o correspondente espaço não-simbólico é forçado a fazer uso de «projecções luminosas»; no espaço não-simbólico correspondente à literatura ele tem de introduzir «pura prosódia».

O nosso próprio esforço para estabelecer uma classificação semelhante origina um quadro do seguinte género:



A construção ou a leitura de um quadro como este não tem relação imediata com a crítica literária. O exercício pode, todavia, possuir algum mérito. Pode ter o mérito de nos persuadir de que algumas diferenças são mais básicas que outras — como entre simbólico e não-simbólico, entre espaço e tempo, ou entre semelhança natural e sinal convencional. Pode ainda recordar-nos que as obras de arte são sempre concretas, as classificações são abstractas, e que há diferenças entre as artes concretas, que se ligam melhor metafòricamente que literalmente. Um teorizador da poesia, sendo inevitàvelmente uma pessoa que aceita processos metafóricos e analógicos de pensamento, encontra-se numa posição favorável para evitar não só a falta que consiste em misturar as artes confusamente umas com as outras por intermédio de metáforas que se tornam literais, como o erro oposto de separar as artes demasiado umas das outras mercê da negação de tais relações. Existem dimensões poéticas que nunca poderão descrever-se salvo metafòricamente, e conservar, mesmo tentativamente, as respeitáveis e antigas vias metafóricas pode contribuir, de certa maneira, para evitar que uma discussão teorética decaia no literalismo de uma semântica quase científica.

SUPLEMENTO

SOBRE A CÂMARA ESCURA

Submete-te, ó Rafael, e tu, Ticiano, também!
Vós que seríeis capazes de dar vida à tela mais renitente!
Mais verdadeiras cores brilharão na minha paisagem
Se os meus versos estiverem à altura do meu tema;
O cume que entesta as nuvens ou o matizado prado,
Bosques, mares, rios, que a Natureza desenhou,
Pela Arte convocados trarão o seu auxílio,
E da fusão dos seus encantos brotará uma criação bela.
Através da pequena abertura, eis que surge um raio
Que transmite à câmara escura um dia duvidoso!
Belezas espontâneas gravam-se no estendido rolo,
Arroios reflectidos deslizam em silencioso movimento.

— de *The Museum*, publicado por Robert Dodsley, n.º 13, Setembro 12, 1746, pp. 492-3.

Quando tirada para fora, a chapa [do daguerreótipo] não dá a impressão, a princípio, de ter recebido uma impressão definitiva — mas algumas breves operações transformam-na na mais miraculosa beleza. Nenhuma linguagem será capaz de transmitir uma ideia justa da verdade, e isto não parecerá assim tão maravilhoso quando reflectirmos que a fonte da própria visão foi, neste caso, o construtor. Talvez que, se imaginarmos a nitidez com que um objecto se reflecte num espelho positivamente perfeito, nos aproximemos da realidade tanto como por quaisquer outros meios. Porque, na verdade, a chapa daguerreotipada é infinitamente (empregamos o termo deliberadamente), é *infinitamente* mais exacta na sua representação que qualquer quadro pintado por mãos humanas. Se examinarmos uma obra de arte vulgar por intermédio de um microscópio poderoso, todos os traços de semelhança com a natureza desaparecerão — mas o exame mais minucioso da imagem fotográfica apenas nos revela uma verdade mais absoluta, uma identidade mais perfeita de aspecto com a coisa representada. As variações de cor, as gradações da perspectiva aérea e linear são as da própria verdade na sua perfeição suprema.

— *Alexander's Weekly Messenger*, Filadélfia, Dezembro 15, 1840, reimpresso por Clarence S. Brigham, *Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger* (Worcester, Mass., 1943), p. 21. Parece não ser de excluir a autoria de Pope.

A analogia outrora sugerida na frase ut pictura poesis *é muito difícil de reprimir; renasce, sob um ou outro aspecto, conforme a inclinação de cada época. O sr. Allen Tate, no ensaio de onde extraímos a citação anterior, traça um interessante paralelo entre a poesia de John Peale Bishop e algumas características do surrealismo do séc. xx na pintura.*

PERSPECTIVAS SÃO PRECIPÍCIOS

Mana Ana, mana Ana,
Vê alguém a vir para cá?

Vejo uma fila de teixos negros,
Tão longa como a história dos Judeus.

Vejo uma estrada, com areia branca, batida pelo sol,
Vastas planícies em torno do silêncio. E

Lá ao longe, uma série de colunas quebradas
Que derrubam o sol em sombra.

Mana Ana, mana Ana,
Vê alguém a vir para cá?

Um homem
Naquela estrada um homem que arrasta
Uma sombra pelos dedos dos pés.

Aí segue ele, cada vez mais pequeno, cabeça
Sem qualquer cobertura, nem mesmo cabelo.

Um jarro pendente de uma mão
Despeja-se na boca. E a areia está seca.

Mana Ana, mana Ana,
Que vês agora?

O seu passo que desaparece. E ele parece cego
Ou ainda pior para o homem caído sobre o rosto atrás dele.

Mana Ana! Mana Ana!

Vejo uma estrada. Para além de nenhum lugar
Definida por cirros e ar azulado.

Vi um homem, mas ele desapareceu
A sua sombra foi-se pelo sol dentro.

— De *Now with His Love* por John Peale Bishop; *copyright* (1933) por Charles Scribner's Sons; transcrição devidamente autorizada.

Como o próprio Bishop viria a sugerir numa conferência feita em parte como resposta ao ensaio de Tate [1], *um quadro pode representar mais que mera relação temporal, como quando nos mostra uma estação ou determinada hora do dia, um calendário ou um relógio. E pode conseguir qualquer coisa mais, como uma representação directa da experiência do tempo. Pode conseguir isto por intermédio da perspectiva (uma técnica não apenas de verosimilitude mas de metáfora temporal)* [2], *e pelo emprego de figuras sucessivamente colocadas em determinadas posições, como numa cena de batalha com lanças e espadas erguidas e descendo e ferindo em estocadas, ou na Queda do Maná. Ou ainda de uma maneira fantástica, como em certos quadros narrativos da escola de Siena, que deixam ver a mesma pessoa simultâneamente em vários pontos numa estrada* [3]. *Por uma técnica que é mais ou menos a contrapartida deste processo, isto é, mercê de padrões de repetição e diminuição (o refrão das* Perspectivas *de Bishop), mercê de determinado grau de notória referência a características espaciais, e por certas associações com certo estilo de pintura, o de Salvador Dali no presente caso, o poeta pode conseguir qualquer coisa como, caso curioso, a realização do espaço na arte temporal das palavras.*

---

[1] «Poetry and Painting», *The Sewanee Review*, LIII (Primavera, 1945), 247-58.

[2] «A conquista da perspectiva pelos grandes pintores ocidentais não era meramente uma exibição de erudição ou de virtuosismo na imitação. Era aquilo a que Oswald Spengler chama a criação de um espaço espiritual, «vasto e eterno», que responde à necessidade imperiosa que o homem ocidental sente de um símbolo de distância e infinito» (Melvin Rader, *A Source Book of Modern Aesthetics*, Introdução, p. XII).

[3] Lessing refere-se a estes quadros desaprovadoramente. Ocupa-se essencialmente com o mesmo problema que os teóricos da unidade do palco do séc. XVII, quando tiveram de lidar com a perspectiva do palco italiano e as *maisons* francesas medievais. O problema do que constitui uma verdadeira unidade na pintura — harmonia de linha e de cor, coerência da história, continuidade do segundo plano, consistência de perspectiva ou mera adjacência de linhas e cores — é um problema que deixamos para os teorizadores da pintura.

Embora cada arte possua... a sua ordem específica de impressões e um encanto intraduzível, enquanto uma apreensão justa das últimas diferenças nas artes constitui o começo da crítica estética; nota-se, contudo, que, no modo especial de manejar o material que lhe foi dado, pode observar-se como cada arte se transpõe para a condição de outra, mercê daquilo a que os críticos alemães chamam um *Anders-streben* — um afastamento parcial das suas próprias limitações, pelo qual as artes são capazes, não, na realidade, de se suprirem umas às outras, mas de se concederem mùtuamente novas forças e energias.

Assim, parte da música mais deliciosa parece aproximar-se sempre da figura, da definição pictórica. A arquitectura, embora possua as suas próprias leis — leis suficientemente esotéricas, como o verdadeiro arquitecto muito bem sabe — procura, todavia, por vezes, desempenhar as funções de um quadro, como na *Arena;* ou da escultura, como na impecável unidade da torre de Giotto em Florença; e por vezes penetra pela verdadeira poesia, como naquelas escadarias estranhamente retorcidas dos *chateaux* do Loire, e como se se pretendesse que, entre as suas estranhas voltas, os comparsas do teatro, que é a vida, pudessem passar uns pelos outros sem ser vistos; existindo também uma poesia da memória e do simples efeito temporal, de tanto proveito, por vezes, para a arquitectura. Deste modo, também a escultura aspira a sair da dura limitação da pura forma para penetrar na cor ou seu equivalente; e também a poesia encontra um guia, sob muitos aspectos, nas outras artes, e a analogia entre uma tragédia grega e uma obra da escultura grega, entre um soneto e um trabalho em relevo, entre, de uma maneira geral, a poesia francesa e a arte da gravura é mais alguma coisa que simples figura de linguagem: e todas as artes em comum aspiram ao princípio da música, visto a música ser a arte típica ou idealmente consumada, o objecto do grande *Anders-streben* de toda a arte, de tudo quanto é artístico ou compartilha de qualidades artísticas.

Toda a arte aspira constantemente à condição da música. Porque, enquanto em todas as outras modalidades artísticas é possível distinguir a matéria da forma, e a inteligência pode sempre empreender esta distinção, constitui, todavia, o esforço constante da arte eliminar esta diferença. Que a simples matéria de um poema, por exemplo, o assunto, a situação ou episódio; que a simples matéria de um quadro, as circunstâncias de um acontecimento, a topografia de uma paisagem — nada sejam sem a forma, o espírito da maneira como foi tratado, que esta forma, esta maneira de tratar o tema se torne num fim em si — este facto deveria penetrar em todas as partes da matéria: é isto o que toda a arte constantemente se esforça por alcançar e realiza em diferentes graus.

— Walter Pater, «The School of Giorgione» in *The Renaissance* (Modern Library edition), pp. 110-11.

CAPÍTULO XIV

GÉNIO, EMOÇÃO E ASSOCIAÇÃO

1 Resumo da «dissociação». 2 Inspiracionalismo, neologinanismo, Boileau, o sublime em Inglaterra, magnificência exterior, Dennis e Addison, irregularidade gótica, Pope, o génio livre *versus* correcção, Addison, Reynolds, Ruskin, objecção de Macaulay. 3 Originalidade, Edward Young, «imitação» condenada, «prazeres da pena», Johnson sobre Homero e Virgílio, atletas que morreram jovens. 4 «Extase», Dennis, «emoção entusiástica», a catarse aristotélica como purgação, como sublimação, como moderação (1) estóica, (2) sentimental, Rapin, Dryden, Dennis, Steele, Addison, Johnson. 5 Prazeres de emoção dolorosa, explanações miméticas e didácticas, explanações afectivas: segurança e autocongratulação, Hobbes e Lucrécio, a alternativa desinteressada, Descartes, junção com catarse sentimental. 6 — «Simpatia», Sterne e Adam Smith, Kames, Blair, Cowper a uma jovem dama, ilusionismo, vida de todos os dias, simplicidade, George Campbell, Coleridge. 7 — Genealogia do homem do sentimento, literatura lacrimejante, reputação da *Elegia* de Pope, pura emoção escura, oposição entre «wit» e paixão, Dennis, Hume, Johnson, Warton sobre Pope, poetas «sublimes e patéticos». 8 — Burke outra vez, teoria fisiológica e afectiva da beleza, o problema da arte verbal, quadro ou paixão, «expressão». 9 — O sentido especial lockiano da associação, o sentido geral de Hume e Hartley, atenuação de uma distinção. 10 — Espécies de aplicação: o dramático gárrulo, o extravagante shandiano, o sinedóquico, pormenores fecundos, «resposta associacional», reconstituição do mundo, «imaginação», Adam Ferguson, «coalescência», Abraham Tucker. 11 — Associação de valores, Alison, Hazlitt, Coleridge, Hobbes, Gerard e Tucker, Coleridge sobre Hartley, «o dom de espalhar o tom», Hazlitt, os ensaios de J. S. Mill sobre poesia, 1833.

1

Verificámos que certa desconfiança em relação ao significado transmitido pelos poemas, especialmente pelos poemas imaginativos ou espirituosos, se havia desenvolvido durante a última parte do séc. XVII com o crescimento da filosofia científica. A carta epistemológica da nova filosofia, o sensualismo hobbesiano e lockiano, havia inspirado a sua

própria variedade de substitutos para os valores morais, políticos e religiosos, em que as defesas mais antigas da poesia se teriam naturalmente estribado. Em lugar das «enganosas e notáveis imagens de virtudes [e] vícios» de Sidney, surgiram os prazeres visuais de Addison, o «belo», o «grandioso», e o «fora do vulgar». Havia aqui a tendência para atribuir à poesia um campo novo e mais simples, menos pretensioso, mais suavizante e mais susceptível de recrear. Isto tinha pelo menos a vantagem de sugerir que a poesia era qualquer coisa em si mesma, um prazer inocente independente das prerrogativas mais severas e das pesadas responsabilidades que o ponto de vista didáctico lhe conferiria. Teremos ocasião, em capítulo posterior, de prestar atenção a estas ideias a partir da vantagem retrospectiva da doutrina do séc. XIX sobre o valor estético autónomo ou gratuito — a arte pela arte. Entretanto podemos observar algumas outras maneiras como a apologia da poesia, durante a época do iluminismo, se retirou da área da verdade racional reivindicada pelas forças científicas e racionalistas. Podem descrever-se, de um modo geral, como uma deslocação para a área do sentimento e emoção, ou para uma área do sentimento e emoção concebida como pura e anterior aos objectos de conhecimento, ou separada deles, os quais haviam sido prèviamente considerados como seus fundamentos. O termo «dissociação da sensibilidade», a que já nos referimos no princípio do nosso último capítulo, é um termo que sugere muito apropriadamente aquela situação — uma dissociação da parte sensitiva e emotiva da consciência humana do aspecto intelectual e valoração racional. Havia duas direcções emotivas nas quais a dissociação podia operar: no sentido das inspirações do poeta e no sentido das respostas do auditório.

2

A inspiração do poeta tinha sido, desde os tempos clássicos mais antigos, o principal ponto de apoio daqueles que procuravam esclarecer o elemento do mistério na poesia. A musa invocada por Homero ou Hesíodo personificava o frenesim magnético irònicamente atribuído por Sócrates ao bardo não-científico e ao seu crítico extasiado. Na Antiguidade mais recente, o tratado de Longino *Sobre o Sublime* centralizou estas ideias menos na inspiração divina que na alma grande — os grandes pensamentos e emoções — do próprio poeta. E a moderna carreira de Longino, que começou com a primeira edição de Robortello em 1554 e atingiu a sua fase mais influente com a tradução de Boileau *Du Sublime*, em 1674, constituía um esforço do classicismo muito qualificado para promover uma tendência subjectiva e inspiracionalista na poética contemporânea. Esta tendência era de esperar, em parte devido às implicações

introspectivas da nova psicologia existente, dentro da tradição do *Tratado sobre as Paixões da Alma* de Descartes, e também, como temos dito, devido à simples pressão das objecções racionalistas às premissas tradicionalmente cognitivas ou «imitativas» da crítica. Mas o inspiracionalismo, como nos surge na teoria literária deste período, recebe uma forte coloração local do longinianismo. A crítica encontrava-se ainda nominalmente sob a autoridade dos clássicos; pesava fortemente em favor de uma tese literária a posse de uma expressão clássica ou a capacidade de assumir uma forma clássica. Simplificando as coisas um pouco demasiadamente, poderíamos imaginar Longino como o cavalo de Tróia no campo do neoclassicismo.

O termo «sublime» na crítica francesa, pouco antes da obra de Boileau, havia sido aplicado à dicção e tinha significado qualquer coisa como *préciosité* ou uma afectação metafísica de elegância. E o ponto principal de Boileau no seu clássico prefácio (que estabeleceu o termo moderno «sublime» na crítica francesa e inglesa) era de que o sublime, tão bem descrito por Longino, residia não numa beleza de termos, mas na grandeza da concepção — uma grandeza que tinha de ser expressa com força e não com preciosismo, e que era capaz de exprimir-se apenas em algumas palavras simples. O exemplo citado por Longino do início do Génesis adaptava-se de maneira impressionante à nova concepção de Boileau.

> Por «sublime» Longino não quis significar aquilo a que os oradores chamam «estilo sublime»; ele referia-se ao elemento do extraordinário no discurso, ao maravilhoso, ao impressionante, àquilo que leva uma obra a exaltar-nos, a enlevar-nos, a arrebatar-nos. O *estilo* sublime necessita de linguagem empolada; mas o *sublime* pode deparar-se-nos num simples pensamento, numa simples figura ou frase... *Le souverain arbitre de la nature d'une seule parole forma la lumière:* isto aqui é *estilo* sublime... Mas *Dieu dit: Que la lumière se fasse: et la lumière se fit.* Esta expressão extraordinária... é autênticamente sublime; encerra qualquer coisa de divino [1].

---

[1] *Oeuvres Complètes*, ed. Daunou (Paris, 1839), II, 311-12. Cf. A. F. B. Clark, *Boileau and French Classical Critics in England* (Paris, 1925), pp. 371-9; Samuel Monk, *The Sublime* (Nova Iorque, 1935), pp. 30-1. Pode derivar-se um realce da simplicidade da dicção não tanto das palavras do próprio Boileau como do seu exemplo bíblico e da sua interpretação pelos leitores franceses e ingleses. Vid. Monk, p. 33, o protesto de Huet de que o estilo era demasiado simples,e o seguinte de Robert South, Sermão XVI, «A Discourse against Long and Extempore Prayers», publicado pela primeira vez em 1694 (*Sermons*, Oxford, 1842, I, 335): «Não seria [esta maneira de falar] autori-

Em Inglaterra a importância do sublime de Boileau foi mais o lançamento de um termo e de um texto que de uma ideia bem definida. Os críticos ingleses fizeram sobretudo duas coisas do sublime, e cada uma delas era um exagero de sugestões contidas em memoráveis passos de Longino já por nós citados em capítulo anterior. Por um lado, considerando principalmente o passo no Cap. XXXV de Longino sobre o Nilo, Danúbio, Reno, sobre o Oceano, os fogos celestiais, as crateras do Etna («cujas erupções lançam pedras das suas profundezas e grandes massas de rocha, e por vezes fazem brotar rios de... puro fogo subterrâneo»), os críticos erigiram uma teoria dos objectos externos que são sublimes — a saber, o enorme, o irregular, o surpreendente e o terrível. No nosso último capítulo tocámos neste tópico a propósito da preocupação do séc. XVIII com o estímulo sensório externamente definível [1]. Mas há determinadas características do sublime externo que merecem ser especialmente registadas no presente contexto. Uma delas era o que pode sintetizar-se na frase «grandeza perigosa». Tratava-se particularmente de uma grandeza de objectos paisagísticos, os Alpes, por exemplo, por onde Dennis viajou em 1688, impressionado com «um belo horrível, uma alegria terrível». Mais tarde Addison empreendeu uma viagem semelhante com sentimentos semelhantes [2], e escreveu no *Spectator:*

> ... de todas as coisas que vi, não há nenhuma que afecte tanto a minha imaginação como o mar ou oceano. Não consigo ver o movimento desta prodigiosa massa de águas, mesmo com mar calmo, sem uma admiração muito agradável. Mas quando uma tempestade as remove, de modo que o horizonte, em toda a sua extensão, nada mais é que vagas cheias de espuma e montanhas flutuantes, é impossível descrever o agradável horror que se levanta de tal panorama [3].

---

zada e enobrecida pelo próprio Deus ao criar o mundo? Não foi o trabalho de todos estes seis dias efectuado em igual número de palavras? Não houve circunlóquio ou amplificação no caso; o que levou o retórico Longino, no seu livro sobre estilo empolado, a admirar tanto a altura e grandeza do estilo de Moisés no primeiro capítulo do Génesis.

Boileau foi mais tarde bastante atacado por críticos franceses seus adversários, e numa série de doze *Réflexions sur Longin*, as três últimas das quais publicadas pòstumamente, ele chegou a um ponto de vista diferente, de que o sublime podia, com efeito, ser uma mistura de todas as cinco fontes longinianas — pensamentos elevados e paixões e (na parte técnica ou retórica) palavras, figuras e composição harmoniosa.

[1] Cf. Cap. XIII, p. 310.

[2] C. D. Thorpe, «Two Augustans Cross the Alps: Dennis and Addison on Mountain Scenery», *SP*, XXXII (1935), 463-82.

[3] N.º 489. Noutro *Spectator* (N.º 592), Addison faz um relato humorístico sobre esta variedade de sublime conseguida artificialmente no teatro. «Olho para o teatro como um mundo em si mesmo. Guarneceram-lhe há pouco a sua região média

Deparava-se-nos aqui um aspecto do sublime, que parece ter-se misturado fàcilmente com ideias de grandeza, como as que discutiremos, sobretudo sob a rubrica da universalidade neoplatónica, no nosso próximo capítulo. Uma segunda característica principal do sublime externo, òbviamente ligada a grandeza e perigo, era a de um aspecto primitivo, aspereza ou irregularidade gótica. E isto era uma característica paisagística que, ainda mais fàcilmente que a grandeza, se tornou em companheira e contrapartida externa da grande e original alma do poeta. Assim Pope, numa parte despida de preconceitos do seu *Essay on Criticism:*

> Assim, em panoramas há objectos que nos agradam aos olhos,
> E que brotam da ordem usual da natureza,
> O rochedo informe ou o precipício suspenso.
> Os grandes espíritos podem, por vezes, obrar coisas que gloriosamente chocam,
> E cometerem faltas, que os verdadeiros críticos não corrigem.
> — II. 156-60.

E com isto temos, de facto, a segunda das duas coisas principais que a crítica inglesa fez do sublime longiniano — uma filosofia do grande «génio» sem limitações. O próprio Longino, recordemos, tinha ido um tanto longe ao lançar sobre ideias como «perfeição», «precisão» e «regularidade» um tom pejorativo e ao jogá-las contra a ideia do génio poético. Addison conseguiu em vários dos seus *Spectators* tornar a doutrina mais precisa e natural.

> Ao mesmo tempo que concedemos aos Antigos um génio maior e mais ousado, devemos reconhecer que os maiores entre eles falharam muitas vezes, ou, se assim se preferir, estiveram muito para além da correcção e do refinamento dos modernos. — N.º 160.

---

com um novo conjunto de meteoros, com o fim de transmitir o sublime a muitas tragédias modernas. Estive lá no passado Inverno, no primeiro ensaio de um novo trovão, que é muito mais profundo e sonoroso que tudo quanto até aqui foi empregado... Também dispõem de mais de uma dúzia de chuveiros de neve, os quais, segundo me informaram, são constituídos pelas peças de muitos poetas sem êxito, cortadas e feitas em tiras para aquele fim».

Outro passo digno de ser consultado aqui é aquele em que Samuel Johnson nos transmite a sua apreciação dos versos que descrevem Dover Cliff no *Rei Lear* (Boswell, *Life* 16 de Out., 1769). «Não; deveria ser tudo precipício — tudo vácuo. Os corvos impedem a queda. O tamanho reduzido dos barcos e outras circunstâncias... não impressionam imediatamente o espírito com a ideia horrível de uma altura imensa.»

> Tenho de... observar com Longino que as produções de um grande génio, com muitos lapsos e inadvertências, são infinitamente preferíveis às obras de qualidade inferior de um autor que seja escrupulosamente exacto e conforme a todas as regras de uma escrita correcta. — N.º 291.

> Há, por vezes, mais discernimento em nos afastarmos das regras da arte que em segui-las; e... há mais beleza nas obras de um grande génio ignorante das regras de arte que nas obras de um génio menor, que não só as conhece como também as segue escrupulosamente. — N.º 592.

Mais tarde, ainda no mesmo século, Reynolds havia de dizer:

> A presença do génio está, de facto, tão longe de implicar uma ausência de defeitos que muitos consideram que as duas coisas andam inseparàvelmente ligadas [1].

Era esta a bizarra doutrina crítica (de acordo com a qual a forma poética consiste na imperfeição) herdada, com desgosto, por Macaulay na sua recensão do *Byron* de Moore, e com certa satisfação anacrónica por Ruskin no capítulo das suas *Stones of Venice* (II, 6), em que a irregularidade da arquitectura gótica, trabalhada à mão, é elogiada em contraste com a «perfeição», feita à máquina, das modernas contas de vidro. A opinião de Macaulay constitui, talvez, uma súmula adequada do problema:

> Em que é que a poesia do nosso tempo difere especialmente da do último século? Noventa e nove por cento das pessoas responderiam que a poesia do século transacto era correcta, embora fria e mecânica, e que a poesia do nosso tempo, embora irregular e bárbara, apresenta imagens muito mais vivas e excita as paixões muito mais intensamente que a de Parnell, Addison ou Pope. Do mesmo modo, ouvimos constantemente afirmar que os poetas da época isabelina possuíam muito mais génio, mas as suas composições eram muito menos correctas que as da época augustana. Parece aceitar-se sem discussão que existe certa incompatibilidade, certa antítese, entre correcção e poder criador. Quer-nos parecer que esta ideia brota meramente de um

[1] *Discourses Delivered to the Students of the Royal Academy.* Discurso n.º XI, 1782. Cf. Cap. VI, pp. 132-3; Cap. XI, p. 246, o tema semelhante da «forma imitativa».

> incorrecto emprego das palavras, e que tem dado origem a muitos sofismas que confundem a ciência da crítica. Que se entende por correcção em poesia? Se por correcção se pretende significar a conformidade a regras que se baseiam na verdade e nos princípios da natureza humana, então correcção será apenas um sinónimo de excelência. Se correcção quer dizer submissão a regras puramente arbitrárias, então o termo pode ser sinónimo de disparate e obtusidade de espírito [1].

3

A expressão mais digna de referência da filosofia de Longino sobre o génio criador que apareceu na Inglaterra do séc. XVIII foi o ensaio intitulado *Conjectures upon Original Composition*, publicado em 1759 pelo idoso poeta dos melancólicos *Night Thoughts*, Edward Young.

> Um *génio* difere de uma *boa compreensão* como um mago de um bom arquitecto;... Daqui a circunstância de o génio ter sido sempre considerado como compartilhando de qualquer coisa divina. *Nemo unquam vir magnus fuit, sine aliquo afflatu divino* [2].

Ao adoptar e ampliar a ideia longiniana de que a verdadeira imitação poética é o convívio do espírito almejante do poeta com os grandes espíritos do passado [3], Young rejeita terminantemente a doutrina de que é uma boa coisa o estudo dos modelos clássicos. O seu ensaio é uma recomendação vigorosa do *cacoethes scribendi*, uma glorificação persistente dos «prazeres da pena», o «doce refúgio» da composição original.

---

[1] Alden, p. 346. A visão de Macaulay apareceu na *Edinburgh Review* de Junho, 1831. Cf. A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic Literature* (1809-11), XXIII (Bate, p. 423): «Se a formação de uma obra, mesmo nos mais pequenos pormenores, em conformidade com uma ideia principal; se o predomínio de um espírito criador sobre todos os meios de execução merece o nome de correcção (e este, excepto em assuntos gramaticais, é o único sentido próprio do termo): seremos então obrigados, depois de reconhecer em Shakespeare todas as qualidades superiores que provocam a nossa admiração, a conceder-lhe o título de poeta correcto».

[2] *Conjectures*, ed. Edith Morley (Manchester, 1918), p. 13. Vid. Gilbert and Kuhn, p. 342, n.º 45, sobre estudos do séc. XX do *Geniebegriff*.

[3] Cf. Elizabeth Nitchie, «Longinus and the Theory of Poetic Imitation in Seventeenth and Eighteenth Century England», *SP*, XXXII (1915), 580-97.

«Quanto mais composição», escreve, «melhor». «Como é independente do mundo aquele que, dia a dia, trava novos conhecimentos... no pequeno mundo, na criação minúscula mas frutuosa do seu próprio espírito?» [1]. Em traços fortes, Young estabelece o critério poético da novidade cronológica e lealdade para com as próprias produções, independentemente da sua qualidade:

> Lemos *imitação* com um pouco da languidez daquele que ouve um conto narrado duas vezes: os nossos espíritos só despertam perante uma coisa original; e todos se precipitam para saber notícias de um país estrangeiro;... embora ele surja, tal como um príncipe *indiano*, adornado só com penas de muito pouco peso [2].

O estudo dos grandes modelos não só *não* é útil como é ainda, na realidade, prejudicial, porque:

> *Monopolizam* a nossa atenção, e impedem assim um devido exame de nós mesmos; *prejudicam* a nossa capacidade de julgamento em favor das suas capacidades, e diminuem deste modo o sentido das nossas próprias; e intimidam-nos com o esplendor do seu renome [3].

É um facto paradoxal o de os próprios antigos «não possuírem qualquer mérito em serem *originais*». Naqueles dias era impossível ser-se outra coisa. «Eles *não* podiam ser *imitadores*» [4]. Young pensa aqui, provàvelmente, nos antigos primitivos, agora, porém, totalmente esquecidos. Os antigos que são conhecidos podem muito bem estar a desfrutar dessa honra apenas devido à nossa ignorância.

> ... embora não *verdadeiros* são *originais acidentais;* as obras que imitaram estão perdidas, com poucas excepções [5].

Se imaginarmos o manifesto de Young como representativo de um ambiente progressivamente adensado de opiniões literárias, não ficaremos surpreendidos quando, cerca de vinte anos mais tarde,

---

1 *Conjectures*, pp. 4-5.
2 *Conjectures*, p. 7.
3 *Conjectures*, p. 9.
4 *Conjectures*, p. 10.
5 *Conjectures*, p. 8.

o pensador e crítico muito mais severo, Samuel Johnson, lança o seguinte *obiter dictum:*

> «Devemos considerar (disse) se Homero não seria o maior poeta, embora Virgílio possa ter produzido o poema mais belo. Virgílio deve a Homero toda a invenção da estrutura de um poema épico, e muitas das suas belezas» [1].

Dryden, na sua maneira elegante e brusca, havia dito de uma vez sobre os escritores isabelinos:

> A fama então tinha baixo preço, e a sorte era do primeiro que chegava;
> E conservam-na ainda hoje devido a terem morrido.

Este erro grosseiro tinha pelo menos o mérito de partir da suposição de que o valor literário era uma coisa que podia sofrer com a comparação com um valor superior. Na nova teoria de génio e originalidade, o único processo para existir a certeza de algum valor (uma espécie de valor a que se não escapava, e por isso desprovido de qualquer mérito) era o estar no limiar da história literária, ser o primeiro a lá chegar, mesmo com as coisas de menor significado. Porque todo o aperfeiçoamento em relação aos primeiros sofreria inevitàvelmente a desvantagem de não ser o primeiro. Assim, os criadores literários recebiam, com efeito, aquela variedade de honra, na maioria dos casos necessàriamente sentimental e arcaica, que o mundo concede aos seus inventores — um Arquimedes, um Fulton, um Watt, os irmãos Wright — atletas que morreram em boa altura, corredores a quem o renome não ultrapassou. Porque não deveriam os poemas de Homero, segundo a opinião de Edward Young, estar sujeitos ao mesmo desconto em valor como o primeiro barco a vapor ou o primeiro aeroplano, quando postos em competição com os aparelhos de 1950? Simplesmente por causa desta lei peculiar, a confusão no pensamento crítico entre poeta e poema, mercê da qual, durante este período da história crítica, o primeiro se tornou equivalente ao melhor.

---

[1] Citado por Boswell em *Life of Johnson*, 22 Set., 1777. O próprio Dryden tinha sido culpado deste género de raciocínio a propósito do problema Homero-Virgílio. Vid. o seu prefácio das *Fables*, 1700 (*Essays*, ed. Ker, II, 251-4). Além disso prestou as suas homenagens a Chaucer por ter inventado o *Wife of Bath's Tale* e o *Nun's Priest's Tale* (p. 235).

4

A grande alma neolonginiana nunca andou longe de um conceito concomitante, o da emoção. Todavia, emoção é uma coisa que se manifesta mais externamente que a inspiração secreta da poesia e se observa melhor no auditório que no poeta. Na era neoclássica, como na antiga, a emoção liga-se caracteristicamente ao auditório; e é discutida sob a rubrica dos resultados ou objectivos da poesia. O lado afectivo do antigo longinianismo, a emoção do sublime, havia recebido o nome de «transporte» *(ekstasis)*. O lado afectivo do neolonginianismo chamava-se «entusiasmo» ou «paixão», modalidade de emoção erguida pela razão acima do trivial e até à grandeza de uma experiência religiosa. A «paixão vulgar», segundo John Dennis, é provocada por «objectos» externos; a «emoção entusiástica», por «ideias em contemplação» [1]. Era uma maneira de pensar que, mais tarde, podia fàcilmente ser aproveitada em favor do génio impetuoso do próprio poeta Todavia, nesta fase inicial do neolonginianismo não era isso pròpriamente que se realçava. Dennis era um crítico com uma orientação clássica; ele sujeita a emoção exaltada e religiosa a certo exame, e acentua a sua transcendência racional duma maneira que nìtidamente diz respeito ao domínio semipúblico do íntimo do leitor colectivo.

Noutro lugar — na tendência diluída para o aristotelismo que continuou durante a última parte do séc. XVII e no séc. XVIII — depara-se-nos uma espécie de afectivismo que surge mais claramente sob uma sanção clássica. Recuando até ao período heróico de Dryden e ao período clássico francês, ou mesmo até ao primeiro prefácio de Milton do seu drama clássico *Samson Agonistes* — podemos notar um tom mais brando na versão inglesa de catarse que aquele que seria vulgar numa pessoa que lesse apenas os documentos da antiguidade. Catarse, recordemos, na construção aristotélica *tēn tōn toioutōn pathēmatōn katharsin*, referia-se, de um modo muito prático, franco e salutar, a uma suposta capacidade do drama trágico para purificar o nosso espírito de emoções dolorosas e doentias. Todavia, mercê de uma interpretação religiosa, metafórica e lustral, a ideia foi susceptível de sublimação ao ponto de significar uma purificação e exaltação das próprias emoções. Esta interpretação parece ter surgido mesmo num período posterior da antiguidade, no pensamento neoplatónico. Mas o seu hiperdesenvolvimento,

---

[1] John Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704, in *Works*, ed. E. N. Hooker, I, 338-9. Cf. a excelente exposição de Norman Maclean em relação a Dennis e outros escritores do mesmo tipo, v. g. bispo Lowth no seu *De Sacra Poesi Hebraeorum*, 1753 («From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century», in *Critics and Criticism Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane, pp. 438-9).

até ao eclipse do aristotelismo purificador, foi uma realização moderna. O primeiro passo numa evolução bastante plausível seria dizer — como, por exemplo, note-se, o crítico holandês Daniel Heinsius, e mais tarde Milton — que purificar as emoções significava temperá-las ou moderá-las até uma justa proporção no nosso equilíbrio temperamental. A partir daí, outro passo seria o passo extremo já mencionado, a exaltação do terror e compaixão às alturas de uma contemplação desinteressada, um zénite atingido no séc. XIX pós-romântico. Ou então, por uma espécie de movimento lateral, a teoria podia chegar, como de facto chegou mesmo durante o séc. XVII, à posição de afirmar que as emoções de terror e compaixão suscitadas pela tragédia eram benéficas, porque neutralizavam *outras* paixões perigosas, como a cólera, ambição e cobiça.

Estas variações do tema catártico são plausíveis. Contudo, tem grande importância o saber-se *que* emoções a «catarse» se supõe moderar. A moderação homeopática do terror e compaixão (como a purificação aristotélica) é antiemocional. Na sua forma do séc. XVII era neoestóica, e aliava-se àquela espécie de afirmação severa exemplificada na *Ética* de Espinosa, onde a paixão é «servidão humana»:

> A compaixão, num homem que vive guiado pela razão, é em si mesma uma coisa má. O efeito bom que subsequentemente surge, o nosso esforço para libertar o objecto da nossa compaixão da aflição, é uma acção que só desejamos praticar quando a razão no-lo ordena; só neste caso seremos capazes de praticar qualquer acção, que sabemos, de certeza, ser boa; deste modo, num homem que vive sob a influência da razão, a compaixão em si mesma é inútil e má [1].

Por outro lado, a teoria alopática de que o terror e a compaixão moderam *outras* paixões menos desejáveis integrava-se na evolução emocional e, muito naturalmente, iria dar ao sentimentalismo do séc. XVIII. Mercê de uma supressão parcial da opinião de Rapin nas suas *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674), Dryden no seu prefácio de *Troilus and Cressida* (1679) chegou a uma primeira exposição inglesa:

> Rapin, um crítico judicioso, observou em Aristóteles que o orgulho e a falta de comiseração são os vícios predominantes na humanidade; por isso, para nos curar resol-

[1] *Ethics*, *Chief Works*, trad. de R. H. Elwes (Londres, 1887), II, 221, citado por Baxter Hathaway, «John Dryden and the Function of Tragedy», *PMLA*, LVII (Setembro, 1943), 668.

> veram os inventores da tragédia socorrer-se de outras duas paixões, que são o terror e a compaixão... Quando vemos que os mais virtuosos, como também os maiores, não estão isentos de [estas]... desventuras, a compaixão surge em nós e insensìvelmente nos leva a ajudar e a cuidar dos aflitos; o que é a mais nobre e a mais divina das virtudes morais [1].

A marcha triunfante da discussão pode ilustrar-se à vontade com os estetas e ensaístas dos cem anos subsequentes: com Dennis, por exemplo (a «tragédia... tem sido sempre julgada suficiente para abrandar o coração mais empedernido»); com Steele («a contemplação da desgraça... suaviza o espírito e melhora o coração; extingue a semente da inveja e da má vontade... corrige o orgulho da prosperidade»); com Addison («diversões deste género... atenuam a insolência, acalmam a aflição, e levam o espírito a conformar-se com aquilo que a Providência nos dá») [2]. A situação acidentalmente axiomática da doutrina, e uma versão que tenta incluir a moderação estóica, pode mostrar-se citando outra das afirmações claras de Samuel Johnson:

> «Mas como é que as paixões poderão ser purificadas pelo terror e compaixão?» — disse eu, assumindo um ar de ignorante para o obrigar a falar... Johnson: «Bem,... As paixões são os grandes motores das acções humanas; mas andam misturadas com tais impurezas que é necessário purificá-las ou refiná-las por meio do terror e compaixão. Por exemplo, a ambição é uma paixão nobre; mas, vendo no palco a punição de um homem, que mercê da sua desmedida ambição, subiu na vida por meio da injustiça, sentimo-nos aterrados com as consequências fatais desta paixão. Da mesma maneira é necessário certo grau de ressentimento; mas ao vermos que um homem leva esse sentimento demasiado longe, lamentamos o objecto dele e somos levados a moderar aquela paixão» [3].

---

[1] Ker I, 210. Rapin havia argumentado que uma peça teatral não só aumenta a sensibilidade naqueles que têm deficiência dela, como também a modera naqueles que a possuem em quantidade demasiada (Hathaway, p. 668).

[2] *The Critical Works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker (Baltimore, 1939), I, 164; Steele, *Tatler* n.º 82; Addison, *Spectator* n.º 39. Vid. Hathaway, pp. 666-7 para citações mais completas e outras autoridades.

[3] Boswell, *Life of Johnson*, Abril 12, 1776.

5

Estes raciocínios relacionavam-se com os efeitos morais da tragédia e o seu objectivo era uma justificação emotiva moral. Podiam estar mais ou menos intimamente ligados com certa variedade de argumentação mais cognitiva e mais estética, que nós já aflorámos num capítulo anterior, a alegação didàcticamente estética de que o prazer sentido ao contemplarmos os acontecimentos dolorosos de uma tragédia é resultante da acção do nosso espírito ao aprender um padrão moral de acções e sanções, um padrão de «justiça poética» [1], e também da atitude da nossa vontade ao aprovar esses padrões. Mas a justificação estética da tragédia era, de uma maneira geral, mais difícil que a moral. Como é possível que o espírito humano sinta, de facto, prazer na contemplação do sofrimento, na evocação de emoções dolorosas? Outra resposta clássica era a mimética: — a de que o nosso prazer na imitação de um objecto desagradável ou doloroso (uma estrumeira [2] ou um assassínio) deriva precisamente da capacidade de imitação e do exercício do nosso espírito ao ver a semelhança. Ambos estes tipos de explanação, o ético e o simplesmente mimético, tinham sido desenvolvidos, a partir de sugestões colhidas em Aristóteles, pelos escritores italianos do séc. XVI; foram transmitidos por Corneille e outros escritores franceses do séc. XVII, e podiam deparar-se-nos em Inglaterra ainda mais ou menos durante o séc. XVIII.

Entretanto, todavia, haviam brotado da psicologia do séc. XVII certas explanações de género diferente que tinham feito algum progresso. Uma delas era a teoria dos sentimentos de segurança e de autocongratulação por parte do espectador ao verificar o carácter meramente mimético e jocoso do drama e o seu próprio afastamento dos sofrimentos representados. «Consideramos a tragédia terrível e inofensiva ao mesmo tempo», disse Addison. — «O prazer que recebemos [provém] da sensação da nossa própria segurança» [3]. «O movimento das nossas paixões melancólicas é agradável», disse Edward Young, «quando nós mesmos estamos em segurança: gostamos, ao mesmo tempo, de nos sentirmos desgraçados e incólumes» [4]. Isto tinha uma raiz na filosofia egocêntrica de Hobbes e era análogo à ideia do auto-engrandecimento que nos surge na teoria platónica e hobbesiana do riso e ao aumento da autoconfiança e expansão da alma em face do «sublime» descrito por Addison e Burke e,

---

[1] Vid. Cap. XI, pp. 248-51.

[2] Exemplo de Addison no *Spectator* n.º 414; vid. Cap. XIII, p. 310.

[3] *Spectator* n.º 418.

[4] *Conjectures*, ed. Morley, p. 41.

mais tarde, teològicamente aprimorado no «sublime dinâmico» de Kant [1]. A teoria possuía também uma fonte antiga num passo de Lucrécio, frequentemente citado pelos teorizadores literários:

> Há certo prazer em estender o olhar por sobre o vasto oceano quando uma tempestade nele esbraveja e vemos algum navio em perigo; e isto não por nos sentirmos contentes quando alguém sofre, mas porque nos encontramos de pés firmes e a salvo na praia. Sente-se prazer em contemplar os exércitos em luta num campo de batalha — enquanto nós mesmos nos encontrarmos livres de perigo [2].

Mas uma segunda explanação afectiva do prazer trágico que havia surgido durante o séc. XVII mostrava-se menos claramente egoísta e, durante uma era tão conscienciosamente compassiva como o séc. XVIII, ela iria submergir o hobbesianismo egoísta. De acordo com Descartes, a dor sensória é qualquer coisa que comprime os nossos espíritos vitais, mas a emoção é um movimento exterior, uma forma de asserção e exercício responsivo, agradável em si mesmo, salutar e bom em geral (o contrário de letargia) — enquanto as impressões dolorosas não forem tão fortes que nos dominem, e enquanto o nosso íntimo estado de alma for positivo e suficientemente forte para lançar uma resposta vigorosa [3]. O carácter mimético do drama tendia, certamente, a levar a efeito a necessária suavização da impressão dolorosa; e a natureza ética da tragédia harmonizava-se com a força e calma interna. A teoria cartesiana da prática

---

[1] Cf. Cap. XVII, p. 446, sobre o sublime kantiano; e Cap. XXV, sobre as teorias psicológicas do riso.

[2] *Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,*
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quem quamst jucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
suave etiam belli certamina magna tueri
per campos instructa tua sine parte pericli.

Lucrécio, *De rerum natura*, II, 1-6. Cf. Baxter Hathaway, «The Lucretian 'Return upon Ourselves' in Eighteenth-Century Theories of Tragedy», *PMLA*, LXII (Setembro, 1947), 672-89.

[3] Earl R. Wasserman, «The Pleasures of Tragedy», *ELH*, XIV (Dezembro, 1947), 283-307. A apresentação actual da teoria trágica do séc. XVIII baseia-se substancialmente no ensaio do Prof. Wasserman, que poderá ser consultado por quem desejar abundante ilustração de quase todos os seus pontos principais. Vid. também A. O. Aldridge, «The Pleasures of Pity», *ELH*, XVI (Março, 1949), 76-87.

emocional tinha, desde o início, a afinidade mais forte com a versão sentimental da «catarse» aristotélica, que já descrevemos. Esta constituía uma teoria da função moral da tragédia; a primeira uma teoria do prazer trágico; mas ambas eram complementos naturais. Podem ver-se juntas, por exemplo, logo nos inícios do séc. XVIII, nas palavras da *Inquiry Concerning Virtue or Merit* de Shaftesbury: «...o deixar as nossas paixões seguir nesta corrente lamentosa, o comprometê-las a favor do mérito e valor, e o aplicar aquilo que em nós existe de afecto social e simpatia humana, é uma das maiores alegrias» [1].

6

Não só numa severa teoria ética, como também na arte literária — em *The Theory of Moral Sentiments* de Adam Smith e em *A Sentimental Journey* de Laurence Sterne [2] —, a coisa mais bela no mundo durante o século da razão era a «simpatia». Porque a simpatia não era um sentimento egoísta, era um autodesenvolvimento cartesiano e emotivo e, além disso, possuía um carácter ético, mas não num sentido frio e reflexivo; era um espontâneo extravasamento dos nossos melhores, mais suaves, mais calorosos, mais benevolentes sentimentos, e nunca os nossos impulsos de sociabilidade e de ternura se manifestavam tão amplamente como ao vermos o nosso semelhante caído no infortúnio. Era uma boa coisa para nós o ele estar caído no infortúnio. Era bom para nós libertarmo-nos assim de nós mesmos e tomarmos conhecimento do facto. E era-nos agradável também. O prazer da tragédia, disse Lorde Kames, tem a sua origem num «apetite de sofrimento», «uma inclinação para nos tornarmos desgraçados» [3]. O prazer da tragédia, disse ainda outro teórico escocês,

---

[1] *Characteristics*, ed. J. M. Robertson (Londres, 1900), I, 297-8, citado por Hathaway, p. 666. Podemos notar também a teoria de Hume (*Of Tragedy*, 1757): Qualquer paixão (mesmo uma paixão contrária, desde que não seja demasiado forte) reforçará outra. O segredo do prazer trágico, por conseguinte, consiste no facto de a nossa admiração pela arte mimética da representação boiar ao de cima e ser reforçada pela vaga alta de emoções mais dolorosas do mesmo modo como as essências de flores, num perfume estão, podemos dizer, encarnadas de maneira mais efectiva no almíscar. Vid. Hume, *Essays and Treatises* (Edimburgo, 1804), I, 236. Cf. J. Frederick Doering, «Hume and the Theory of Tragedy», *PMLA*, Dezembro 1937), 1130-4. Cf. Burke, *Inquiry* (1757), I, xv.

[2] Kenneh MacLean «Imagination and Sympathy: Sterne and Adam Smith», *JHI*, X (Junho, 1949), 399-410.

[3] *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion* (Edimburgo, 1751), p. 14.

Hugh Blair, é uma «ostentação de sofrimento» [1]. Uma jovem que havia pronunciado uma «Prece à Indiferença» foi censurada pelo poeta Cowper do seguinte modo:

> Faz parte do grande plano do mundo,
> E encontra-se determinado por celestial decreto,
> Que todos os verdadeiros prazeres do homem
> Brotem da Simpatia.
>
> É o que a natureza propõe, e enquanto
> Da natureza as leis seguimos,
> O nosso íntimo satisfeito extrai
> Prazer do seu sofrimento.
>
> Assim a própria dor encerra precioso conforto
> Que os espíritos mesquinhos nunca conhecerão;
> E o enlevo acompanha as lágrimas
> Quando a virtude as faz correr.
>
> Porque quando elas brotam daquela fonte pura
> Nenhumas seduções poderão levar o coração
> A reprimir, ou alterar do seu curso,
> Esta riqueza dentro dele [2].

Os estádios primitivos da teoria sentimental tinham-se mantido mais ou menos compatíveis com o classicismo. Mas a «simpatia» plena era fortemente anticlássica. De bom grado se aliava ao voo altaneiro e livre do génio neolonginiano pairando por sobre as limitações das regras. e trabalhava assim contra a concepção aristotélica do *decorum* mimético, A simpatia lutava persuasivamente por uma espécie de naturalismo ilusionista. Um acontecimento realmente trágico, argumentava Burke [3], por exemplo a execução pública de um criminoso, é mais comovente que a ficção mais horrível do palco. Deste modo a simpatia trabalhava também contra a personagem aristotélica de alta condição social e a favor da vida de todos os dias, do negociante protagonista do drama burguês. Ao

---

[1] *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Filadélfia 1829), p. 515. As *Lectures* foram publicadas pela primeira vez em 1783.

[2] *Addressed to Miss Macartney on Reading the Prayer for Indifference* (1762), II. 45-60.

[3] *Inquiry* I, XV. A proclamação de que um grande criminoso iria ser executado numa praça vizinha esvaziaria imediatamente qualquer teatro no qual se estivesse a representar mesmo a tragédia mais sublime. Boswell há-de servir de testemunho a Burke.

mesmo tempo, a simpatia era, porém, demasiado simples para albergar a tensão aristotélica do terror e compaixão. A «mistura de qualidades boas e odiosas» num protagonista, disse ainda outro teórico escocês, o retórico George Campbell, dilacera o espírito «imediatamente em sentidos opostos, com paixões que, em vez de se unirem, se repelem mùtuamente». Esta mistura é «chocante e repugnante» [1]. A tragédia da simpatia era uma tragédia de simples compaixão, sem terror, uma tragédia de «inocente desventura», sem moral, sem «justiça poética». Era um processo ilusionista de arrancar lágrimas, a tragédia kotzbuiana que viria a provocar tanto a antipatia de Coleridge [2]. No ano das *Lyrical Ballads*, um teórico de segunda ordem sumariou, com felicidade, do seguinte modo os aspectos genético e afectivo do complexo da simpatia:

> Um génio sem instrução, mas com fortes concepções, e um coração capaz de penetrar nos sentimentos dos outros corações, rápido em captar as características mais impressionantes da desgraça, com capacidade para seleccionar com felicidade uma história de sofrimento virtuoso e a necessária simplicidade para seguir os caminhos simples da natureza, atingirá, na elaboração da tragédia, o seu grau de excelência mais elevado [3].

7

O homem repleto de sensibilidade e a sua «genealogia» [4], as tendências lacrimosas e cheias de simpatia na literatura dos fins do séc. XVII e séc. XVIII, sobretudo na novela e naquele género de comédia ética que substituiu a imodesta sátira de costumes, constituem uma fase da história literária que era não só um documento como causa de uma profunda reviravolta no espíiito dos nossos antepassados: a operada no sentido de uma atitude que nós hoje provàvelmente traímos em alguns dos nossos hábitos mais espontâneos de linguagem — como quando dizemos que «sentimos» que uma coisa é desta ou daquela maneira, em vez de dizermos que «pensamos», ou quando falamos de uma pessoa ou de um espírito

---

[1] *The Philosophy of Rhetoric* (1776), I, 327.

[2] *Biographia Literaria*, ed. Shawcross, II, 159. Ópera sobre as nossas «indolentes simpatias mercê de um *pathos* que de modo nenhum é mais respeitável que as lágrimas sentimentalistas da embriaguez».

[3] George Walker, «On Tragedy and the Interest in Tragical Representations», *Memoirs of the Literary and Philosophical Society of Manchester*, V (1798), 332-3, citado por Wasserman, p. 306.

[4] Cf. R. S. Crane, «Suggestions toward a Genealogy of "The Man of Feeling"» *ELH*, I (1934), 205-30.

«sensitivo» em vez de «perceptivo». Sentimento, sentimento triste, meditação melancólica, atitude meditabunda — encontravam-se entre as melodias mais espalhadas da música do séc. XVIII e nas ideias por ela sugeridas. O termo «patético», genèricamente clássico (significando aquilo que desperta *qualquer* espécie de emoção) assumiu gradualmente, durante este período, o moderno sentido inglês mais específico de suavemente comovedor e inspirador de piedade. Não muito depois da morte de Pope, tornou-se possível dizer que, entre os poemas dos quais dependeria principalmente a sua reputação, se encontrava um dos seus primeiros exercícios dentro da modalidade patética, *Eloisa to Abelard* [1]. Mesmo uma pessoa de espírito duro como o filósofo David Hume sabia de cor a *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*, assim como muitos outros [2]. Os prazeres da melancolia, os prazeres da compaixão, os prazeres da tragédia, os prazeres da dor, os prazeres do desagradável — eis, como temos visto, os reiterados paradoxos da teoria estética do séc. XVIII. E este assunto possui certo interesse teórico e geral.

Quando a emoção se encontra ligada a motivos extremamente simplificados, ou quando está separada por completo de motivos concretos, transforma-se numa emoção de grande pureza e intensidade; tem mais probabilidades de ser sombria que clara; dolorosa ainda que, ao mesmo tempo, seja agradável. É a «agonia romântica». Por outro lado, a alegria não se alimenta de alegria, como a melancolia de melancolia. E a melancolia, como viria a escrever um herdeiro romântico da tradição, pode alimentar-se de ambas. «Sim, no próprio templo do prazer possui a velada melancolia o seu santuário soberano.» É talvez uma verdade da psicologia do séc. XX, talvez um truísmo, dizer que a melancolia tende a ser automática e mórbida. Emoções sombrias tendem para a pureza.

Por outro lado, a alegria e o espírito (wit) andam fàcilmente juntos. A alegria é sociável e extrovertida: os teorizadores do séc. XVIII reconheceram este princípio quando retiraram o «homem de espírito», o poeta da poesia de sociedade, das fileiras do génio. Já em 1679 Dryden havia dito que «ninguém está à vontade para escrever máximas e símiles quando a alma se encontra em agonia» [3]. E Dennis, um pouco mais tarde, tinha declarado que a produção de símiles era um exercício do espírito «totalmente inconsistente» com uma dor intensa [4]. Hume, no seu ensaio «Of Simplicity and Refinement in Writing», achou a paixão «inteiramente

---

[1] Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (Londres, 1806) I, 330.

[2] Cf. Geoffrey Tillotson, ed. *The Rape of the Lock and Other Poems* (Londres, 1940), p. 336.

[3] Prefácio de *Troilus and Cressida*, in *Essays*, ed. Ker, I, 223.

[4] Prefácio de *The Passion of Byblis*, 1692, in *Works*, ed. E. N. Hooker, I, 2, 424.

incompatível» com o espírito (wit) [1]. A objecção clássica de Johnson ao *Lycidas* de Milton era de que «não deve ser considerado como efusão de paixão verdadeira; porque a paixão não anda atrás de alusões remotas e opiniões obscuras» [2]. A insistência mais constante neste tema ocorre, sem dúvida, nos dois volumes do *Essay on Pope* de Joseph Warton, publicados em 1756 e 1782, intervalo suficientemente amplo para permitir a meditação entre um e outro. Na Dedicatória do I volume a Edward Young, Warton não só separa os poetas verdadeiros dos simples «homens de espírito» e «meros versificadores», como também, com igual capacidade de decisão, eleva uma classe de poetas «sublimes e patéticos» (Spenser, Shakespeare, Milton, e, a distância conveniente, Otway e Lee) acima de uma segunda classe de poetas com dons mais moderados («éticos»), como, por exemplo, Dryden, Donne, Denham, Cowley, Congreve [3]. O argumento principal do *Ensaio* de Warton, atingindo o ponto mais alto no fim do segundo volume, é o de que Pope é «o grande poeta da razão, o primeiro dos poetas éticos em verso». Não escreveu «nada em versos que atingissem a sublimidade do *Bardo* de Gray» [4]. Num dos seus passos mais penetrantes, Warton assevera que «ESPÍRITO (wit) e SÁTIRA são transitórios e efémeros, mas que NATUREZA e PAIXÃO são eternos» [5]. Pope, afirma, «dedicou-se a descrever *costumes modernos;* mas esses *costumes*, devido a serem *familiares*, *uniformes*, *artificiais* e *refinados* não servem, devido à sua própria natureza, para qualquer esforço elevado das Musas» [6].

8

No nosso último capítulo verificámos que, de acordo com o ponto de vista filosófico de Edmund Burke, «beleza é, na generalidade, alguma qualidade nos corpos actuando mecânicamente no espírito humano por meio da intervenção dos sentidos» (III, XII). «A beleza», disse ele, «actua

---

[1] *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. T. H. Green e T. H. Grose (Londres, 1898), I, 242: «É uma regra certa a de que espírito (wit) e paixão são inteiramente incompatíveis. Quando as emoções se agitam, não há lugar para a imaginação».

[2] Johnson, *Lives of the Poets*, ed. G. B. Hill, I, 163. Cf. J. H. Hagstrum, *Samuel Johnson's Literary Criticism* (Minneapolis, 1953), pp. 45-6.

[3] Otway, Lee e Congreve foram retirados da lista na edição de 1782, e Donne baixou à categoria de mero homem de espírito. Hoyt Trowbridge, «Joseph Warton's Classification of English Poets», *MLN*, LI (Dezembro, 1936), 515-18.

[4] *Essay on the Genius and Writings of Pope* (Londres, 1806), II, 403-5. Na sátira de Warton *Ranelagh House* (1744), Pope, nos Campos Elísios, encontra-se não entre os poetas mas entre os filósofos.

[5] *Essay*, 1806, I, 330.

[6] *Essay*, 1806, II, 402.

abrandando os pontos sólidos de todo o sistema» (IV, XIX). E os sintomas externos deste abrandamento viriam a ser descritos com precisão considerável:

> Quando possuímos perante nós objectos que despertam o amor e a complacência, o corpo é afectado, tanto quanto pude observar, mais ou menos da seguinte maneira: a cabeça inclina-se um pouco para o lado, as pálpebras cerram-se mais que o costume, os olhos rodam suavemente com cada inclinação do objecto; a boca entreabre-se e a respiração opera-se lentamente, com um leve suspiro de quando em quando; todo o corpo se mantém sereno, e as mãos caem indolentemente para os lados. Tudo isto é acompanhado por um íntimo sentimento de enternecimento e languidez. — IV, XIX [1].

Na quinta parte da sua *Philosophical Inquiry*, Burke volta-se directamente para o problema da arte verbal e estabelece as alternativas que se erguem perante uma época de antimetafísicos. Com efeito: *Aut pictura poesis, aut passio.* Mostra-se desconfiado da primeira alternativa, a addisoniana, porque tem a certeza de que as palavras não originam, na realidade, descrições perfeitas: nem palavras como «honra», «justiça», «liberdade», e nem sequer «azul», «quente», «homem», ou «cavalo». Por conseguinte, não há outra alternativa senão *passio.*

> A poesia e a retórica não são tão bem sucedidas nas descrições exactas como a pintura: a sua função é actuar mais por simpatia que por imitação; exibir mais o efeito das coisas no espírito de quem fala, ou de outros, que apresentar uma ideia clara das próprias coisas. — V, V.

As nossas «paixões são afectadas por palavras às quais não correspondem quaisquer ideias». A nossa gama mais alta de palavras, abstracções «compostas» como «virtude», «liberdade», «honra», são

> na realidade meros sons; mas são sons que, sendo usados em determinadas ocasiões em que recebemos algum bem ou sofremos algum mal... produzem no espírito, sempre que são mais tarde mencionados, efeitos similares aos daquelas ocasiões. — V, II.

---

[1] Cf. Cap. XIII, p. 322.

Chegamos assim à ideia de que uma poesia de emoção «não pode com rigorosa propriedade ser chamada uma arte de imitação». Tal como outros escritores da época afirmavam, a poesia, juntamente com a música, é uma espécie de «expressão» apaixonada [1]. Chegamos também a outra ideia, ideia que, juntamente com «sensação» e «emoção», desempenhou um papel persuasivo no novo pensamento estético da época. Isto é, a «associação». A «associação», podemos observar provisòriamente, era para o século da razão uma coisa que actuava como uma espécie de justificação intermediária de emoções — uma forma de operação mecânica atenuada e subtilizada para se esbater naquilo que havia sido uma vez considerado como pensamento.

9

O primeiro significado principal ligado ao termo «associação de ideias», quando foi lançado por John Locke na quarta edição do seu Ensaio (1700), era muito semelhante àquele que a palavra possui presentemente no uso vulgar. Significava uma conexão entre ideias ocorridas certo número de vezes, ou em qualquer ocasião memorável, mas que, todavia, não se considera, ou não deveria ser considerada, como ocorrendo sempre ou necessàriamente. Um rapaz come demasiado de um pastel recheado, e fica mal disposto com uma sensação de enjoo. Vinte anos mais tarde, já homem, associa o pastel recheado a uma sensação de náusea. Um homem encontra uma rapariga várias vezes em determinado restaurante, e após esse encontro pensa sempre nela quando entra no restaurante. A rapariga usava certo perfume; e mais tarde, sempre que o nota, é também levado a pensar na rapariga. Esta maneira de ligar coisas parecia a Locke pouco segura em princípio, e punha-a em contraste com a modalidade de pensamento que busca as conexões seguras e subjacentes entre as coisas, isto é, as leis da natureza.

O próprio Locke, todavia, pela sua insistência no carácter fenomenal (e não real ou substancial) de grande parte da nossa experiência, contribuiu imenso para desenvolver o «encadeamento de ideias» hobbesiano no sentido da plena doutrina da associação, anunciada por Hume no seu *Tratado* de 1739 (a fonte das suas obras posteriores mais influentes), e

---

[1] Vid. Wellek, *Rise*, pp. 51-2, citando James Harris, *Three Treatises*, 1733; Charles Avison, *Essay on Musical Expression*, 1752; James Beattie, *Essays on Poetry and Music*, 1776; e Sir William Jones, «Essay on the Arts Commonly Called Imitative» (1772) nos seus *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages* (2.ª ed., Londres, 1777), p. 207. A música e a poesia dão «expressão às paixões e operam no nosso espírito por simpatia».

por David Hartley nas suas *Observations on Man* (1749). Esta modalidade de associação era, com efeito, uma extensão da outra, até que abrangeu todo o campo do nosso conhecimento; a associação, segundo esta maneira de ver, não era um processo acidental e ocasional de ligar coisas, mas o princípio básico de todas as ligações — um princípio «transcendental» — o princípio pelo qual as nossas sensações, e todas elas, parecem surgir em certos feixes e estabelecer nos nossos espíritos certos padrões de expectação. Associo, mais ou menos acidentalmente e sem grande firmeza, determinada pessoa com determinado lugar ou com determinado chapéu velho, e só uma associação um tanto mais firme existe entre a sua cabeça e os ombros, entre o Sol e a luz e o calor, entre o Verão e a colheita da fruta, etc. Os vários princípios aristotélicos da associação, isto é, semelhança e diferença, causa e efeito, contiguidade no espaço e no tempo, com os quais Hume iniciou a sua discussão (cf. *Treatise*, I, I, IV.) — foram, de um golpe, reduzidos por Hartley a um simples princípio mecânico de contiguidade no tempo (quer «sincrónico» quer «sucessivo»). Hartley fez dessa contiguidade uma qualidade não das coisas conhecidas pelo sujeito humano, mas das vibrações sensórias e das suas reproduções «miniaturais» (vibratiúnculos) na substância «medular» do cérebro. Para cada unidade ou simples ponto da experiência, uma vibração de determinada espécie e uma parte residual dela. Se várias destas experiências ocorressem, por acaso, juntas bastantes vezes, o reaparecimento de uma única de entre o grupo, estimulada do exterior, provocaria uma ressonância reminiscente das outras [1]. Hume,

---

[1] Hartley, *Observations*, 1749, Parte I, Capítulo I, Secção II, Proposições 9-10, pp. 58-66. O corpo humano era considerado como «uma espécie de realejo ... posto em movimento pelas forças exteriores do mundo» (Leslie Stephen, *English Thought in the Eighteenth Century*, 1927, II, 64). O aspecto fisiológico desta teoria de associação encontra-se antecipada no fluir dos «espíritos animais» de Descartes até às cavidades do cérebro, sendo as utilizadas pelo prazer mais amplas e mais fáceis que as da dor. Cf. Addison, *Spectator* n.º 417. Como Coleridge referiria mais tarde, a elaboração fisiológica é irrelevante para o problema estético e psicológico. «O sagaz Estagirita não fala de partículas sucessivas a propagarem o movimento como bolas de bilhar (como Hobbes); nem de espíritos animais ou nervosos, onde sólidos irracionais e inanimados são dissolvidos, e destilados, ou filtrados por ascensão, transformando-se em fluídos vivos e inteligentes, que gravam a sua marca no cérebro (como os partidários de Descartes, e os patologistas humorais em geral); nem de um éter oscilante que efectuaria para os nervos do cérebro considerados como fibras sólidas o mesmo serviço que os espíritos animais realizam para eles, considerados como tubos ocos (como Hartley ensina); — nem, finalmente (com sonhadores ainda mais recentes), de composições químicas por afinidade electiva, ou de uma luz eléctrica, ao mesmo tempo objecto imediato e último órgão de visão interna, que sobe ao cérebro como uma aurora boreal, e ali, recreando-se em várias formas (conforme o equilíbrio do mais e menos, ou negativo e positivo, é destruído ou restabelecido), reflecte não só o passado como o presente» (*Biographia Literaria*, Cap. V, ed. Shawcross, I, 71-2).

por uma técnica mais subtil de introspecção (sem o ruído exteriorizador da mecanização de Hartley) levou o princípio da mera associação até ao seu ponto extremo, reduzindo todo o conhecimento real a momentos fenomenais discretos e unitários, e assim invalidando não só causas e substâncias externas, mas também a substância interna ou o eu, que usualmente consideramos como o receptáculo do conhecimento ou o agente cognoscente. Ou então, como a sua argumentação poderia ser reexpressa por um positivista moderno: o cartesiano «cogito, ergo sum» aceita demasiado número de coisas como verdadeiras mesmo sem prévio exame. «Descartes é ùnicamente o nome de uma série de fenómenos mentais.»

Os novos conceitos de «associação», os de Hume e Hartley, fizeram desaparecer, com efeito, a primitiva modalidade lockiana de «associação», tornando-a idêntica a qualquer outra conexão entre coisas. Se lume e culinária, coração e sangue, luz do Sol e folhas são apenas associações, nesse caso a associação, no sentido de uma espécie de coesão acidentalmente pertinaz de ideias, já não pode distinguir-se. Pela subsunção de um sentido especial a outro mais genérico, nivelou-se uma distinção; tentou-se, pelo menos, certo esbatimento de experiência e vocabulário. A dificuldade da tentativa é, até certo ponto, indicada pelo facto de o termo «associação», conforme subsiste hoje na linguagem vulgar, possuir ainda o sentido que lhe deu Locke. Associamos pessoas com lugares, mas não as cabeças delas com os ombros.

Durante o séc. XVIII, todavia, «associação» era um termo que andava no ar. Era um termo elegante no vocabulário dos teorizadores morais e estéticos e dos literatos. Era um sistema de leis suavemente persuasivas, relativas à conexão entre as nossas ideias (análogo às leis físicas do sistema newtoniano, mais exactas mas igualmente penetrantes), com o qual Hume esperava levar a filosofia moral ao estádio onde, cerca de um século antes, a ciência física a havia ultrapassado. Certo número de variações viriam a ligar-se aos dois sentidos principais que definimos, o sentido da conexão acidental e o sentido do princípio por detrás de todas as conexões. A história da associação na teoria literária do séc. XVIII é uma história dessas variações e das várias relações diluídas entre os dois sentidos radicais.

10

Numa forma muito simples, por exemplo, a crítica shakespeariana poderia invocar o fenómeno da associação superficial ou acidental para explicar como a linguagem de certas personagens — Dame Quickly ou a aia de Julieta — imita fielmente a realidade incoerente

da conversação loquaz e divagante, ou da réplica parcialmente irrelevante. A associação era, assim, subsumida sob o princípio da interpretação dramática.

> Falstaff: Qual é o total daquilo que te devo?
> Dame Quickly: Tu mesmo, e o teu dinheiro também [1].

Um sentido similar de associação — talvez mais bem explorado pelos escritores criadores que pelos teorizadores — poderia ser compendiado como tese de que as sequências de ideias que passam pelo nosso espírito não são assim tão rigorosamente determinadas por leis de lógica ou pela estrutura da natureza externa como poderíamos esperar; mas, não obstante, encontram-se determinadas de várias maneiras que formam um sentido curioso e podem ser estudadas com proveito. Podemos aprender muitas coisas insuspeitadas acerca do homem e do seu mundo se estudarmos os seus hábitos de «associação». Uma das ilustrações deste princípio mais subtilmente mantidas no séc. XVIII era a novela *Tristram Shandy*, jocosa e pedantescamente faladora, na qual o herói só nasce no vol. III e desaparece da história após o sexto, num total de nove. Vários absurdos e acidentes da sua pré-natalidade e primeira infância são apresentados minuciosa e cuidadosamente como acontecimentos críticos ou quase críticos na formação de um carácter e de uma carreira: — a circunstância de a mãe, poucos momentos antes de ele ter sido concebido, se lembrar de perguntar ao pai se havia dado corda ao relógio, a atrapalhação e confusão duma criada, no baptizado, que de Trismegistus originou o nome Tristram, a falta de cuidado, mais tarde, da mesma criada ao segurar a criança debaixo de uma janela de guilhotina, da qual, por acaso, os contrapesos de chumbo haviam sido tirados para o tio Toby brincar aos canhões. Sterne é um excêntrico. Mercê da técnica de uma fantasia aparentemente desordenada e labiríntica, procurava estabelecer um contraste cómico entre causas associativas e os padrões, mais seguros, da deliberação e predizibilidade, que geralmente se supõem manter o mundo.

---

[1] Walter Jackson Bate, *From Classic to Romantic* (Cambridge, Mass. 1946), pp. 96, 105, 123, citando Lord Kames, *Elements of Criticism* (Edimburgo, 1762), e Alexander Gerard, *Essay on Genius* (1774). A presente exposição da associação deve muito ao capítulo de Bate sobre o assunto. Vid. também Gordon McKenzie, *Critical Responsiveness* (Berkeley, 1949) — p. 139, que diz respeito à hospedeira de Falstaff; Martin Kallich, «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison», *ELH*, XII (1945), 290-315; «The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume», *SP*, XLIII (Outubro, 1946), 644-67; e Walter J. Ong, «Psyche and the Geometers: Aspects of Associationist Critical Theory», *MP*, XLIX (Agosto, 1951), 16-27.

Era, deste modo, antimetafísico, ao fugir à dificuldade de ser, dum modo demasiado sério e científico, um associacionista [1].

O teorizador do séc. XVIII, contudo, trabalhava, de uma maneira geral, com muita seriedade. Preocupava-se menos com caprichos ou com lampejos intuitivos de adivinhação do pensamento que com a obtenção de um mapa fidedigno, próprio de um gramático ou mecânico, da totalidade do nosso pensamento. Uma destas aplicações do associacionismo processava-se sobre aquilo a que, nos tempos antigos, se poderia ter dado o nome de princípio da «sinédoque», ou seja, a parte pelo todo. O séc. XVIII viu uma crescente preocupação teorética — (especialmente em críticos como Joseph Warton, que apreciavam descrições da natureza na poesia, e em certos retóricos escoceses) — pelo particular concreto, aquilo que se encontrava nos dramas de Shakespeare, ou na Bíblia, ou ainda nas descrições das estações de Thomson, distintas das supostas generalizações dos *Ensaios* éticos de Pope [2]. O processo associativo para explicar a força de pormenores hàbilmente escolhidos nas descrições consistia em dizer que certos pormenores eram extremamente eficazes em evocar uma nuvem de novos pormenores na imaginação do leitor. Conforme Addison disse no *Spectator* n.º 417,

> ... qualquer circunstância simples daquilo que vimos primitivamente levanta, com frequência, uma cena inteira de imagens e desperta numerosas ideias que até aí dormiam na imaginação; este odor ou esta cor particular é capaz, de repente, de encher o espírito com um quadro dos prados ou jardins onde primitivamente se nos havia deparado e de trazer até nós toda a variedade de imagens que o embelezavam. A nossa imaginação recebe a sugestão e leva-nos inesperadamente até cidades ou teatros, planícies ou prados.

Ditosos poderes da associação! Um complemento notável de tudo isto era o princípio de que o particular recebe todo o seu significado, ou pelo menos grande parte dele, dos outros particulares que se agrupam em torno dele nas nossas recordações (ajudando-nos a coordená-lo e a inter-

---

[1] Cf. D. W. Jefferson, «*Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit», *Essays in Criticism*, I (Julho, 1951), 239, 244-5; Kenneth MacLean, *John Locke and English Literature of the Eighteenth Century* (New Haven, 1936); *Tristram Shandy*, ed. James A. Work (Nova Iorque, 1940), Introdução, pp. XLIX-LI.

[2] Vid. Cap. XIII, p. 321, a relação deste interesse com o paralelo entre poesia e pintura, e no Cap. XV, p. 382, o conflito com o universal neoclássico.

pretá-lo) [1] e, além disso, o de que o significado de qualquer particular, para uma dada pessoa, dependerá dos outros particulares que essa dada pessoa calhe de associar com ele. O nome para esta interpretação e valoração de particulares era «resposta associacional». Os frutos da experiência passada de um indivíduo constituem a sua facilidade ou capacidade de resposta associacional [2]. E «os objectos estão em ordem quando a sua situação corresponde à das nossas ideias» [3].

Ao mesmo tempo era possível realçar um aspecto diferente das coisas (como complemento do conceito subjectivo de «resposta»), e para o fim do século isso começou a aparecer como uma das principais lições do associacionismo. Por uma espécie de inversão do ponto de vista da sinédoque, poderíamos observar que, no fim de contas, a associação era uma potente faculdade de elaborar combinações, de ver objectos, não secos e descarnados como eles se nos apresentam por intermédio da abstracção, mas em toda a riqueza da sua significação concreta ou de qualquer significado particular que possam ter numa dada situação. A associação, sob este aspecto, poderia ser um processo de reconstruir o mundo, fragmentado em átomos ou momentos de experiência discreta pela dissociação de Hume. Poderia ser que devêssemos ter em menos conta a razão e lógica, as nossas forças racionalistas abstractivas, e em muito mais as nossas elaborações mentais e emocionais, a totalidade dos nossos espíritos, mesmo os nossos instintos. Poder-nos-iam dar um mundo de realidade sólida e extremamente valiosa. Sob este aspecto, a palavra «associação» cedeu o lugar à «imaginação». A imaginação, afirmou o filósofo moral do senso comum, Adam Ferguson, concebe uma coisa

> com todas as suas qualidades e circunstâncias... com respeito a todas as suas relações de similitude, analogia ou oposição; ao passo que, em abstracções, deveríamos considerar assuntos, ou *partes* de assuntos, de um ponto de vista *limitado*, para o qual o nosso raciocínio ou pensamento esteja dirigido naquele caso [4].

---

[1] Abraham Tucker, *The Light of Nature Pursued* (1768-1778), II, 18, observa que as crianças pequenas sentem-se inquietas quando têm fome, mas não dispõem ainda da experiência necessária para saberem aquilo que querem; afastam de si o alimento (Bate, *Classic to Romantic*, p. 111).

[2] Bate, *Classic to Romantic*, p. 112, citando Hume e também a Introdução de Priestley a uma edição da *Theory of the Human Mind* de Hartley, 1775.

[3] Bate, *Classic to Romantic*, p. 103, citando Abraham Tucker.

[4] *Principles of Moral and Political Science* (Edimburgo, 1792), I, 104, «Imagination», cf. Dugald Stewart, *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (Edimburgo, 1792), 477-8, «Of Imagination» (Bate, *Classic to Romantic*, pp. 113-17). Cf. Bate, «The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century English Criticism», *ELH*, XII (Junho, 1945), 144-64.

Ênfase similar era dada à «coalescência», um aspecto da associação imaginativa que hoje se discute sob os nomes de «síntese», «fusão» ou «integração». Wordsworth e J. S. Mill empregariam o termo «química mental». O associacionista inglês Abraham Tucker, na sua *Light of Nature Pursued* (1768), foi o primeiro a acentuar a singularidade do objecto produzido pela coalescência associacional. Não uma adição ou justaposição de simples qualidades em ideias complexas, como na epistemologia de Locke, mas uma fusão num todo especial e irredutível: — eis o processo pelo qual conhecemos sílabas compostas por letras, palavras compostas por sílabas, e um pedaço de açúcar como uma coisa branca, doce, dura e angulosa [1].

11

Mas voltemos ao tema da emoção e valor — ou do valor explicado pela emoção — com o qual se iniciou a nossa exposição da associação e com o qual também, se nos quisermos manter fiéis ao significado mais subtil e mais persistente da associação para a teoria estética, deveremos concluir. Se a nossa aptidão para combinar e apreciar ideias era, em qualquer caso, uma capacidade de «associação» livre, plástica, fluente e mesmo caprichosa, de que não seria capaz esta aptidão quando liberta e encorajada pelo calor genial da emoção?

Um processo bastante simples, no qual a associação se ocupava de valores, era a tentativa para explicar a dor ou o prazer que sentimos com algumas coisas remetendo essas coisas às suas associações com outras coisas, que pudessem ser ou não mais básicas. Por que consideramos o azul vivo e o dourado cores belas? Porque, disse o esteta escocês Archibald Alison, associamos estas cores com os trajos e mobília das pessoas opulentas, que vivem bem, que possuem um título e usam casacos azuis com galões dourados. E, pelo contrário, as cores «da terra, da pedra, da madeira, etc., não possuem nenhuma espécie de beleza nem nunca são mencionadas como belas... Do mesmo modo, as cores que distinguem o trajo ordinário do povo vulgar nunca são consideradas como belas» [2]. Por que é que sentimos prazer quando um dia saímos para o campo? Porque, explicou mais tarde Hazlitt num ensaio, quando crianças passámos um bom tempo divertindo-nos no campo, e ao voltar lá atribuímos-lhe

---

[1] Cf. Bate, *Classic to Romantic*, pp. 118-20.

[2] Archibald Alison, *Essay on The Nature and Principles of Taste* (1790), citado por J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher* (Nova Iorque, 1930), p. 196. Para uma exposição útil de Alison, vid. Martin Kallich, «The Meaning of Archibald Alison's *Essays on Taste*», *PQ*, XXVII (Outubro, 1948), 314-24.

os mesmos prazeres por associação [1]. Como poeta nostálgico, e mesmo em certos momentos como metafísico, Coleridge concordaria com o mesmo ponto de vista:

> Eu havia verificado
> Que as mais grandiosas cenas apenas possuem encantos imperfeitos
> Onde o olhar vagueia em vão, sem divisar
> Um lugar com o qual o coração associe
> Sagradas lembranças de criança ou amigo.
>
> — *Lines Written at Elbingerode in 1799*

Esta modalidade de associação de valor havia sido invocada logo nos princípios do séc. XVIII por Francis Hutcheson e outros, para explicar aberrações e desvios individuais do verdadeiro padrão do gosto. A tendência principal, todavia, do séc. XVIII era no sentido de lhe dar toda a sanção de aprovação teórica.

Os desejos e interesses de um ser humano, os seus *padrões* de resposta aos objectos da sua experiência, como se poderia fàcilmente imaginar, têm uma grande importância na determinação do modelo das suas associações naquilo em que elas possam diferir do que pudesse ser considerado como tipo estereotipado ou meramente normal, dirigido no sentido lógico ou científico. Era precisamente este pensamento que ocorria com particular intensidade aos teorizadores escoceses «do senso comum» e a outros, na última parte do séc. XVIII. O aspecto estético e ético do sentimento, o «sentido moral» shaftesburyano, surgia como se fora especialmente designado para completar a doutrina da associação e mostrar convenientemente todas as suas implicações. As emoções, ou de uma maneira mais geral os sentimentos, constituíam precisamente a norma pela qual a associação na ética e na estética podia distinguir-se da associação nas ciências físicas [2]. Para os fins do século, e nos princípios do séc. XIX, a união estava firme e satisfatòriamente estabelecida — «tal como a rosa misturava o seu odor com a violeta, e dava uma solução doce».

Anos atrás, em 1651, Hobbes tinha sido de opinião de que o «wit» é uma «rápida sucessão» de pensamentos para «qualquer fim aprovado», e de que a razão pela qual alguns homens são dotados de espírito mais

---

[1] *On the Love of the Country.*

[2] O associacionismo, como base que tudo abrangia não só para a psicologia como para a ética, foi primeiramente proposta de modo formal em 1731 por John Gay, primo do poeta (Bate, *Classic to Romantic*, p. 100). Constituía, sem dúvida, parte do sistema de Hartley.

vivo que outros se encontra na «diferença das paixões dos homens, que amam e detestam, uns uma coisa, outros outra» (*Leviathan*, I, VIII). Em 1774 o *Essay on Genius* de Alexander Gerard formula a observação sensata de que as nossas paixões têm tendência a manter os nossos espíritos presos a certas coisas. Por exemplo, um homem que esteja extremamente irritado acerca de qualquer coisa,

> dificilmente poderá evitar pensar na pessoa que o ofendeu, e na ofensa que lhe foi feita, lembrando-se ao mesmo tempo de tudo quanto possa ser desonroso para essa pessoa..., em suma, insistindo em tudo quanto esteja imediatamente relacionado com a sua cólera [1].

Uma paixão, disse Gerard, «impede-nos de prestar atenção a ideias estranhas, que confundiriam os nossos pensamentos e retardariam o nosso progresso». A paixão promove a unidade de pensamento. E não apenas «paixões» no sentido de forte excitação, mas todas as espécies mais calmas de sentimento e interesse. Na sua *Light of Nature Pursued* Tucker medita na circunstância de uma pessoa, ao ir para o mercado para comprar aveia para o cavalo, encontrar uma carroça pelo caminho e recordar-se, não de barreiras, estradas ou comércio, mas do facto de que o dono da carroça é lavrador, que pode vender talvez aveia a um preço menos elevado que no mercado [2]. É assim o poder, como que magnético, da nossa imaginação quando informada do desejo de qualquer coisa.

Estas afirmações dos filósofos tiveram uma grande influência, se é que não a determinaram absolutamente, na antecipação daquilo que os filósofos alemães e os grandes poetas românticos ingleses viriam mais tarde a dizer sobre a emoção na maré alta do seu afastamento das fases mecanicistas da teoria associativa. «O sistema de Hartley vacila», escrevia Coleridge a Southey em 1803. Por que vacilava o sistema de Hartley? Porque a «associação depende muito mais da recorrência de estados de sentimento semelhantes que de séries de ideias».

> Penso quase que as ideias nunca evocam ideias enquanto ideias, tal como folhas numa floresta não criam o movimento de umas e outras. É a brisa que corre por entre elas — é a alma ou estado de sentimento [3].

---

[1] Alexander Gerard, *Essay on Genius* (1774), p. 163; cf. Bate, *Classic to Romantic*, p. 124. O *Essay on Taste* de Gerard apareceu pela primeira vez em 1759.

[2] Abraham Tucker, *Light of Nature Pursued* (1768-1778), I, 246; cf. Bate, *Classic to Romantic*, p. 126.

[3] Coleridge to Southey, Agosto 7, 1803 (*Letters*, 1895, I, 428). Cf. Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, p. 199.

E isto era não só uma doutrina que dizia respeito às emoções, mas também apelava para elas. «Uma solução metafísica [como a de Hartley] que não nos diga imediatamente qualquer coisa ao coração é uma solução terrivelmente suspeita.» A teoria literária de Coleridge e do seu amigo Wordsworth, tema a que voltaremos mais tarde, é caracterizada por afirmações frequentes e notáveis acerca de certos pontos, como a «paixão predominante» na poesia, a «união de um sentimento profundo com um pensamento profundo», o «dom de alargar o tom», «a emoção rememorada tranquilamente» [1]. A relação desta vitória associacionista a favor do sentimento e emoção com o ponto de referência metafísico, do qual a teoria se tinha estado a afastar tão firmemente, pode ver-se fàcilmente num ensaio de Hazlitt sobre «Wit and Humour», introdução aos seus *English Comic Writers* de 1819. Hazlitt era uma espécie de porta-voz addisoniano da era romântica, um educador bem informado, que de súbito exprimia significados secretos em prosa absolutamente simples. Assim como Addison havia sido muitas vezes influenciado por Locke, assim Hazlitt, nas suas teorizações sobre princípios estéticos, foi influenciado por Abraham Tucker, cuja obra *Light of Nature Pursued* ele resumiu e editou em 1807 [2]. No seu ensaio sobre «Wit and Humour» Hazlitt sugere que «o *wit* busca principalmente descobrir alguma coisa que parece idêntica ou equivale a um logro momentâneo quando menos se esperava, isto é, em coisas totalmente opostas» — mas que «pode dizer-se que a imaginação consiste em encontrar quaisquer semelhanças em coisas geralmente idênticas ou com sentimentos semelhantes ligados a elas» [3].

Durante os meados do séc. XIX o principal papel da emoção como princípio da associação ou da unificação artística não é tanto uma descoberta ou matéria de discussão como uma suposição que pode voltar a ser proclamada com mais ou menos aparato. As afirmações na *Autobiography* de J. S. Mill e em dois ensaios sobre poesia publicados no ano de 1833 representam uma memorável dramatização do problema e da resolução associacionista sentimental. Enquanto jovem, Mill passou através dos vários estádios da filosofia associacionista do séc. XVIII; «entrou no turbilhão».

> A própria excelência da análise (argumentei) é o facto de ela tender a enfraquecer e minar tudo quanto seja resultado do preconceito: o permitir que mentalmente separemos

---

[1] *Biographia Literaria*, Capítulos IV, XV; Prefácio das *Lyrical Ballads*.

[2] John Bullit, «Hazlitt and the Romantic Conception of the Imagination», *PQ*, XXIV (Outubro, 1945) 351.

[3] *Lectures on the English Comic Writers* (Filadélfia, 1819), p. 38.

> ideias que só casualmente se haviam associado; e nenhumas associações, sejam elas quais forem, poderiam, afinal, resistir a esta força dissolvente, se não fora devermos à análise o nosso conhecimento mais nítido das sequências permanentes na natureza; as reais conexões entre as coisas, independentes da nossa vontade e sentimentos;... Os hábitos analíticos podem assim até fortificar as associações entre causas e efeitos, meios e fins, mas tendem absolutamente a enfraquecer aqueles que são, para falar com familiaridade, *mera* matéria de sentimento [1].

E então quanto à poesia? A poesia não é, evidentemente, análise, e nos últimos duzentos anos mais ou menos não parece especialmente lisonjeada pela análise. A própria opinião de Mills sobre a análise não parece muito capaz de fazer alterar esta tendência. Por uma espécie de salto intencional na sua avaliação de uma parte da doutrina analítica, ele assinala as honras da poesia. «A quem, então», pergunta ele no segundo dos seus ensaios, tratando precisamente do problema da poesia, «a quem então daremos o nome de poetas?» E responde:

> Àqueles que são constituídos de tal maneira que as emoções são os elos da associação pelos quais as suas ideias, quer sensíveis quer espirituais, se encontram ligadas [2].

Com estas palavras Mill conseguiu reformular sumàriamente, para sua própria satisfação, uma suposição que, durante cerca de cem anos, se estava a tornar cada vez mais normal no pensamento crítico e que, até aos nossos dias, tem continuado largamente a actuar como premissa latente nas discussões teoréticas sobre o valor da poesia. Seria difícil encontrar

---

[1] *Autobiography* (Nova Iorque, 1874), pp. 137-8, citado por Walter J. Ong, «J. S. Mill's Pariah Poet», *PQ*, XXIX (Julho, 1950), 333-44.

[2] O primeiro ensaio sobre poesia de Mill, «What is Poetry?» apareceu no *Monthly Repository* de Janeiro, 1833; o segundo ensaio, «The Two Kinds of Poetry», no mesmo jornal em Outubro de 1833. Os dois foram reimpressos juntamente, com pequenas revisões, como «Thoughts on Poetry and Its Varieties», nas suas *Dissertations and Discussions: Political, Philosophical, and Historical* (Nova Iorque, 1874-82); vid. I, 106. E cf. Ong, *loc. cit.*, pp. 334, 339. Para algumas complicações e qualificações na teoria de Mill, vid. Alba Warren, pp. 69-77.

uma pessoa que haja esboçado uma teorização acerca das suas preferências literárias sem, em qualquer altura, sob a pressão das objecções analíticas, ter revertido à argumentação de que este ou aquele poema digno da sua admiração não é edificado sobre um princípio de unidade lógica, ou unidade de narrativa, mas simplesmente, e isso basta, partindo de uma unidade emocional [1].

[1] «Continuidade de interesse» é um termo, com menos implicações emotivas que tem sido empregado por psicólogos da tradição positivista para designar um princípio de ordem associativa que, em grande parte, é considerado indiscutível pelo espírito moderno. G. F. Stout, *Manual of Psychology*, 3.ª ed. p. 558, citado por Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, p. 200.

SUPLEMENTO

É igualmente necessário que um homem que deseje possuir um gosto perfeito na arte de escrever seja bem versado nas obras dos melhores *críticos*, quer antigos, quer modernos. Devo confessar que gostaria que houvesse autores deste género que, além das regras mecânicas, sobre as quais um homem de muito pouco gosto poderá discorrer, fossem capazes de penetrar no próprio espírito e alma da arte de bem escrever, e mostrar-nos as várias origens daquele prazer que surge no espírito com a leitura de uma obra nobre. Assim, embora, na poesia, se torne absolutamente necessário que as unidades de tempo, lugar e acção, e outros pontos da mesma natureza, sejam expostos e compreendidos de maneira perfeita, existe, contudo, qualquer coisa mais essencial para a arte, qualquer coisa que eleva e surpreende a fantasia e outorga ao leitor uma grandeza de espírito, que poucos críticos além de Longino têm considerado.

O nosso gosto geral em *Inglaterra* é para o epigrama, ditos espirituosos, conceitos rebuscados e forçados, que não têm qualquer influência, quer para melhorar quer para enriquecer o espírito de quem lê. e têm sido cuidadosamente evitados pelos maiores escritores, não só antigos como modernos. Tenho-me esforçado em várias das minhas especulações por abolir este gosto *gótico* que se estabelecêu entre nós. Regalei a cidade, durante uma semana, com um ensaio sobre «wit», no qual me esforcei por descobrir algumas daquelas falsas espécies que têm sido admiradas nas diferentes épocas do mundo e, ao mesmo tempo, por mostrar em que consiste a natureza do verdadeiro «wit». Dei depois um exemplo da grande força que se encontra numa natural simplicidade de pensamento para afectar o espírito do leitor, extraído daqueles trechos vulgares que pouco mais têm que os recomende além desta simples qualificação. Examinei igualmente as obras do maior poeta que a nossa nação ou talvez qualquer outra produziu, e particularizei muitas daquelas belezas naturais e fortes, que enchem de valor aquela divina obra. No próximo *sábado* apresentarei um ensaio *sobre os prazeres da imaginação* que, embora encare o assunto de uma maneira geral, talvez transmita ao leitor o que é que dá beleza a muitos passos dos melhores escritores, quer em prosa, quer em verso. Como um empreendimento desta natureza é inteiramente novo, não tenho a menor dúvida de que será bem recebido.

— Joseph Addison, *Spectator* 409, Junho 19, 1712.

O pai da poesia inglesa, tal como o da grega, viveu num período pouco favorável à simplicidade na poesia, e surgem nas suas obras algumas mediocridades que, numa época mais requintada, ou mais bárbara, ele teria de evitar. Vemos entre os actos notáveis do *duque* Teseu,

Como ele tomou depois a nobre cidade
E queimou as muralhas e destruiu telhados e traves.

E entre as imagens horríveis que se amontoam no templo de Marte,

A criança estrangulada no berço,
O cozinheiro todo escaldado apesar da comprida colher.

Aquele estado de equilíbrio entre horror e riso, que aqui se nota, tem de enfileirar entre as suas sensações mais desagradáveis.

— J. Hookham Frere, in *The Microcosm* (Windsor, 1787), N.º IX, Janeiro 29, 1787. O «microcosmo» reflectido nesta obra periódica era o mundo do Eton College. Frere tinha 17 anos.

A *associação* de ideias acima referida é uma causa fundamental da notória diversidade de fantasias no *sentido da beleza*, como também nos sentidos externos; e leva muitas vezes os homens a sentirem uma aversão a objectos de *beleza* e atracção por outros destituídos dela, mas sob concepções diferentes das de *beleza* e *deformidade*. E talvez não seja impróprio dar aqui vários exemplos de algumas destas associações. A *beleza* das *árvores*, a sua *fresca sombra*, a sua *inclinação* para impedirem a observação fizeram de *matas* e *bosques* o retiro natural de todos quantos amam a *solidão*, especialmente as pessoas religiosas, pensativas, melancólicas, apaixonadas. E não nos parece que liguemos de tal modo as ideias destes estados de espírito com aqueles objectos externos, que estes nos ocorram sempre juntamente com aqueles. A astúcia dos *sacerdotes pagãos* podia transformar estes lugares sombrios nos locais das fictícias aparições dos seus *deuses;* e daí o associarmos a eles ideias de qualquer coisa de *divino*. Conhecemos os efeitos semelhantes nas ideias das nossas igrejas, devido a serem contìnuamente utilizadas apenas para exercícios religiosos. A débil luz nos edifícios góticos tem tido a mesma associação a uma ideia muito diferente, que o nosso poeta mostra no seu epíteto.

Uma luz esbatida e religiosa.

Do mesmo modo se sabe «que, muitas vezes, todas as circunstâncias de *acções*, *lugares*, *vestuário* de pessoas, *voz* ou *canções* que se nos apresentaram juntas em qualquer altura, quando nos encontrávamos forte-

mente afectados por qualquer paixão, se manterão ligadas de tal maneira que qualquer delas fará reaparecer todas as outras». E isto é frequentemente ocasião de grande prazer e dor, deleite e aversão a muitos objectos que, em si mesmos, nos poderiam ter sido perfeitamente indiferentes: mas estas *aprovações* ou *desaprovações* estão afastadas das ideias de beleza, e são claramente ideias diferentes.

— Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (Londres, 1725), pp. 76-77 (Sec. 6, par. 11).

Na *Ode ao Entardecer* de Collins depara-se-nos uma melancolia que, por momentos, como na descrição do morcego, roça pela desordem, e que é sempre demasiado profunda para brotar sòmente de uma paisagem vesperal... O morcego de Collins não é louco nem um motivo suficiente para loucura, mas é utilizado para exprimir um estado de espírito irrelevante para o poeta. É como se um homem assassinasse a mãe e depois, para dar expressão aos seus sentimentos, escrevesse uma *Ode ao Trovão*. Ou antes, é como se um homem assassinasse a mãe sem nenhuma consciência do acto, mas com todo o sofrimento subsequente, e se exprimisse então assim. É empregado um símbolo para encarnar um sentimento que nem é relevante para o símbolo nem relevante para coisa nenhuma de que o poeta tenha consciência: o poeta exprime o seu sentimento o melhor que pode sem o compreender... A *Ode ao Vento Oeste* de Shelley, e, em certa medida, a *Ode ao Rouxinol* de Keats são exemplos da mesma maneira de proceder, isto é, a expressão de um sentimento, não em função da sua motivação, como na poesia tradicional, mas em função de qualquer coisa irrelevante ou pelo menos em grande parte, geralmente paisagem. Nenhuma paisagem, em si mesma, é um motivo adequado para os sentimentos expressos em poemas como estes; uma paisagem apropriada apenas traz ao espírito determinados sentimentos e é empregada como um símbolo para a sua comunicação. É possível defender-se este processo argumentando que o sentimento pode ser universal e que o leitor individual possui a liberdade necessária para fornecer a sua própria motivação; mas, não obstante, este modo de proceder não se dirige a uma poesia tão concentrada como o método antigo, e como acto de contemplação moral o poema encontra-se incompleto e corre até o risco de ser enganador e perigoso.

— Yvor Winters, *Primitivism and Decadence* (Nova Iorque, 1937), pp. 36-7. Reimpresso de *In Defense of Reason* (pp. 50-1) de Yvor Winters, com autorização do editor, Alan Swallow. Propriedade literária 1937 e 1947 de Yvor Winters.

LADY BLUEBOTTLE: Bom; agora vamos;
Mas não esquecer que Miss Diddle nos convida para cear.

INKLE: Então encontramo-nos outra vez às duas da madrugada,
Para as ciências, sanduíches, vinho branco do Reno e champanhe!

TRACY: E a encantadora salada de lagosta!

AMBOS: Gosto desse prato,
Porque é então que os nossos sentimentos mais genuìnamente sentem.

— Lorde Byron, *The Blues, Eclogue the Second*, II. 154-4.

CAPÍTULO XV

O UNIVERSAL NEOCLÁSSICO: SAMUEL JOHNSON

1 — Enargia, particularidade, Longino, Quintiliano, Pope, Spence, Joseph Warton acerca de Thomson, Kames, James Campbell. 2 — Outra vez *ut pictura poesis*, forma ideal, *Du Fresnoy* de Dryden, *Ensaio sobre a Crítica* de Pope, significados neoclássicos de «natureza», Lovejoy, o universal, razão cartesiana e newtoniana, autoridade dos antigos, «a natureza metodizada», géneros literários, decorum, tipos de personagem, *Peri Bathous*, o tom social, o não-natural, natureza exterior, Samuel Johnson e Fleet Street, Wordsworth. 3 — Johnson acerca de espécies e grandeza: *Rasselas*, *Prefácio* de Shakespeare, *Vida de Cowley*, *Rambler 36;* Sir Joshua Reynolds: *Idlers*, *Discourses*, um passo que lembra Bacon; complexidade e inconsistência das opiniões de Johnson. 4 — Johnson acerca do génio, catarse, o patético, o sublime, poesia e religião, o belo, o vasto e o geral, Longino *versus* Quintiliano, o racionalismo e empirismo de Johnson, pormenores clássicos e anticlássicos da sua crítica: parelha de versos, estrutura dramática, convenções pastoris, tragicomédia, unidades, o seu afectivismo, consideração pelo público, distinção entre leis da natureza e convenção. 5 — Johnson acerca do plagiato e modelos, acerca do génio como capacidade geral, alcance dos seus escritos, «a voz comum da multidão», dicção especializada *versus* geral (sinopse da teoria renascentista e augustana), Johnson acerca do pormenor particular, moralidade pessoal e introspecção *versus* filosofia social e história, o método da vida e obras, uniformidade do estado do homem, verdade do facto, desconfiança da «imaginação», cepticismo acerca do verso «representativo». 6 — Nove significados do «universal». 7 — Preocupação clássica e neoclássica com a *arte* e *natureza:* antologia de breves passos.

A enargia (ENARGEIA) aparece nos tratados clássicos como uma figura quase-cognitiva, um mérito retórico, que tende a ser mais bem definível em ligação com a excitação imaginativa que se diz provocar num

auditório. Num tratado de Longino esta concepção é tratada sob a rubrica de imagens (*phantasiai*):

> Presentemente a palavra [*phantasia*] é empregada predominantemente em casos em que, levados pelo entusiasmo e paixão, julgamos ver o que descrevemos e o colocamos perante os olhos dos ouvintes. — XV.

Aristóteles (*Retórica*, III, vi) havia sugerido que a enargia é susceptível de aparecer juntamente com figuras mais definíveis como metáfora, antítese e paralelo. A tentativa clássica mais extensiva para dar à figura uma base cognitiva é a de Quintiliano no Livro III, capítulo 3 das suas *Institutione*, no qual ele insiste no mérito de multiplicar particulares descritivos:

> A simples afirmação de que a cidade tinha sido tomada de assalto, muito embora abranja todas as implicações de uma calamidade, possui toda a concisão de um despacho, e não consegue penetrar nas emoções do ouvinte. Mas se desenvolvermos tudo o que a expressão «tomada de assalto» significa, veremos as chamas a irromper das casas e dos templos, e ouviremos o barulho dos telhados a desmoronarem-se e um clamor confuso produto da mistura de muitos gritos; veremos pessoas hesitantes, sem saber se deverão ou não fugir, outras unidas aos seus parentes e às pessoas que lhes são mais queridas num último abraço, enquanto os prantos das mulheres, o choro das crianças e os lamentos dos velhos por a crueldade dos fados lhes ter permitido viver até à contemplação daquele dia nos chocam os ouvidos. Depois seguir-se-á a pilhagem de tesouros sagrados e profanos, as apressadas idas e vindas dos saqueadores ao retirarem com os seus saques ou ao regressarem em busca de mais, os prisioneiros impelidos cada um pelo seu desumano captor, a mãe a debater-se para conservar o filho, e os vencedores a lutar pelas riquezas do saque [1].

Estes testemunhos seriam úteis para a teoria inglesa do séc. XVIII. Alexander Pope, citando Longino numa nota da sua tradução da *Ilíada*, referiu que Homero trata não só «daquilo que é grandioso e nobre», mas

---

[1] Reimpresso com autorização dos editores, da obra de Quintiliano *Institutio Oratoria*, III, 249, traduzido por H. E. Butler, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1943.

também do pormenor minuciosamente observado [1]. Spence, amigo de Pope, num *Essay on Pope's Odyssey* (1726-1727), invocou a afirmação de Quintiliano como uma sanção clássica da mesma coisa [2]. E assim fez também Joseph Warton no seu *Essay on the Genius and Writings of Pope* [3], embora aqui a argumentação geral fosse à custa das *Pastorals* de Pope e a favor da poesia mais minuciosamente descritiva das *Seasons* de Thomson:

> Thomson era dotado de uma fantasia forte e copiosa; enriqueceu a poesia com uma variedade de novas e originais imagens, que ele pintou a partir da própria natureza e das suas próprias observações: as suas descrições encerram, por isso, uma nitidez e verdade que faltam por completo naqueles poetas que apenas se copiam mùtuamente e nunca lançaram o olhar aos próprios objectos... São inumeráveis as pequenas circunstâncias nas suas descrições, que os seus predecessores totalmente ignoraram. — I, 40-2.
>
> A judiciosa adição de circunstâncias e atributos é que torna a poesia uma imitação mais viva da natureza que a prosa. — I, 11.
>
> Uma enumeração minuciosa e pormenorizada de circunstâncias judiciosamente seleccionadas é o que principalmente distingue a poesia da história, e a torna, por esta razão, numa representação mais precisa e mais fiel da natureza que a história. — I, 47.

Warton pensava que a literatura contemporânea mostrava muitos sintomas de «abandonar estas representações da natureza verdadeiras, vivas e *minuciosas* e de *insistir em generalidades*» [4].

A doutrina da particularidade tornou-se numa espécie de padrão retórico durante a última metade do séc. XVIII, especialmente na obra

---

[1] George Sherburn, «The *Dunciad*, Book IV», in *Studies in English... The University of Texas, 1944* (Austin, 1945), p. 184, citando a nota de Pope à *Ilíada* VI, 595.

[2] *An Essay on Pope's Odyssey*, Part II (Oxford, 1727), «Evening the Fourth», p. 122. «Há uma *falsidade poética* quando uma ideia forte de cada particular não é impressa no espírito; e uma *falsidade histórica* quando se passa por algumas coisas apenas com uma observação geral de infâmia ou antipatia. Foi em Quintiliano que primeiro encontrei esta observação...».

[3] Edição de 1806, II, 168.

[4] II, 168.

dos retóricos escoceses e estetas associacionistas. Assim Lorde Kames, nos seus *Elements of Criticism:*

> ... evitar tanto quanto possível termos abstractos e gerais ... as imagens, que são a vida da poesia, não podem ser levadas à perfeição senão introduzindo objectos particulares [1].

E George Campbell, na sua *Philosophy of Rhetoric* (1776):

> ... quanto mais geral for um nome por compreender mais indivíduos, e consequentemente requerer no espírito um conhecimento mais extenso que seja capaz de devidamente o apreender, tanto maior será a sua obscuridade e menor a sua clareza [2].

> Nada pode contribuir mais para dar vida à expressão que o facto de todas as palavras empregadas serem tão particulares e nítidas no seu significado quanto convenha à natureza e amplitude do discurso. Quanto mais gerais os termos, mais débil o quadro; quanto mais específicos, tanto mais brilhante ele será [3].

A regra empírica respeitante às descrições pormenorizadas encontra-se tão bem estabelecida no código dos livros de texto do nosso século, na América e na Inglaterra, que mal precisará de exemplificação para qualquer pessoa que tenha sido um dia aluno, ou professor de um curso de composição numa escola secundária, ou ainda para primeiranistas da universidade. O caminho seguido pela regra desde o séc. XVIII, através dos retóricos do mesmo século como o arcebispo Whately e o lógico e moralista escocês Alexander Bain, não faz parte da história que este livro procura narrar.

A particularidade constituía parte da reacção contra a tradição clássica neoplatónica. O objectivo do nosso capítulo é descrever o términus e o último e débil exagero daquela tradição teòricamente antiparticularista.

---

[1] *Elements of Criticism*, 2.ª ed. (Edimburgo, 1763) I, 307, Cap. 4.

[2] *Philosophy of Rhetoric*, 2.ª ed. (Londres, 1801), II, 103, Livro II, Cap. 7.

[3] II, 136. Cf. Scott Elledge, «The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity», *PMLA*, LXII (Março, 1947), esp. 176-81; e Houghton W. Taylor, «Particular Character»: an Early Phase of a Literary Evolution», *PMLA*, LX (Março, 1945), 161-74.

2

Uma característica da doutrina da forma ideal era a sua grande facilidade em abranger as artes da linguagem e as da pintura. Isto constituía parte do paralelismo *ut pictura poesis* e exemplificava grande parte da debilidade geral do paralelo. Dificilmente se encontra uma teoria geral de valores literários (salvo a teoria oposta da particularização) que se deixe exprimir tão fàcilmente em termos de pintura. O ponto mais alto da tradição e a sua exigência mais grandiosa surgiu, como veremos, nas afirmações conjugadas do gigante da literatura Samuel Johnson e do seu amigo, o pintor Sir Joshua Reynolds. Uma das afirmações mais antigas e mais formais era a de Dryden no prefácio da sua tradução (1695) da obra do pintor francês Du Fresnoy *Art of Painting*. Dryden citou, em parte, do italiano neoplatónico Bellori:

> A natureza busca sempre uma beleza consumada nas suas produções, mas devido à desigualdade da matéria, as formas alteram-se... Por esse motivo, o pintor engenhoso, e o escultor, imitando o Criador, formam para si mesmos, o melhor que podem, um modelo das belezas superiores [1].

Pope, no seu *Ensaio sobre a Crítica*, estabeleceu a tese no contexto literário:

> A infalível natureza, divinamente brilhante,
> Uma luz clara, imutável e universal,
> Vida, força e beleza, a tudo deve comunicar
> Ao mesmo tempo a origem, e fim, e a prova da Arte.
> — I,68, 73.
>
> Em algum corpo belo, deste mundo, a alma, que tudo anima,
> Alimenta com espírito e enche o todo de vigor. — I, 76-7.

Uma característica atraente desta doutrina do ideal-universal, como se nos depara em Dryden e Pope, um amálgama de ideias platónicas, aristotélicas e estóico-romanas, era o seu carácter vago e acomodável. Alguns estudiosos recentes da história das ideias, num entusiasmo um tanto superanalítico, sentiram-se capazes de distinguir um número indeterminado de sentidos ou «usos» do termo «natureza», durante a época neoclássica, em escritores ingleses e continentais. Todavia, os sentidos

---

[1] *Art of Painting* (Londres, 1795), p. v. Cf. L. I. Bredvold, «The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics», *ELH*, I (Setembro, 1934), 91-119.

assim distinguidos não são todos estritamente coordenados. Não se encontram no mesmo plano e não tornam o problema tão intratável como poderia recear-se. No artigo do Professor Lovejoy «A Natureza como Norma Estética» (1927) [1], alguns dos 37 sentidos que ele distinguiu referem-se ao mundo externo da natureza, outros à imitação artística, outros ao génio do artista, outros às respostas do auditório. Dos que se referem ao mundo externo, alguns dizem respeito a objectos separados naquele mundo, outros a regras ou princípios, e outros à ordem do mundo no seu conjunto, à encarnação total dos princípios. Temos, em suma, um conjunto de sentidos complementares e analógicos intrínsecos à relação sujeito-objecto do conhecimento humano e ao processo de abstrair princípios do concreto. O neoclassicismo vincava principalmente a ideia de que existe uma ordem universal, não só como uma encarnação total [2], como um conjunto de princípios, mas também como uma esfera de objectos de várias classes mais ou menos conhecíveis e predizíveis. Entre estas classes de objectos, os mais importantes para o estudo do artista eram os próprios seres humanos, nas suas várias subclasses, e nas suas instituições e obras. O sentido de Lovejoy I. E 17, «o universal e imutável em pensamento, sentimento e gosto», é referido por ele ao público do artista, mas no espírito augustano também diz respeito, e reflexivamente, aos objectos mais importantes da imitação do artista.

À medida que a ideia clássica da natureza ia seguindo o seu caminho nas especulações estéticas de Pope e dos seus contemporâneos, recebeu também em si algumas colorações locais altamente significativas. Por um lado, a ideia da uniformidade e universalidade da natureza surgia agora fortemente reforçada pelos padrões cartesianos e geométricos da razão clara, e pelos conceitos newtonianos de um universo mecânicamente ordenado.

Aludimos, num capítulo precedente, ao espírito geométrico que floresceu entre os críticos franceses. Ao mesmo tempo, os homens de letras mais expeditos da época eram capazes de conciliar este novo cientismo e moderno espírito da «razão» com os velhos princípios da autoridade ou veneração pelos antigos modelos. Afirmava-se que as regras literárias não suplantavam, mas metodizavam a natureza. Como o

---

[1] A. O. Lovejoy, «Nature as Aesthetic Norm», *MLN*, XLII (Novembro, 1927), 444-50. O mesmo escritor em «The Parallelism of Deism and Classicism», *MP*, XXIX (Fevereiro, 1932), 283 ff., refere-se a 60 sentidos vários ou usos; e Harold S. Wilson, «Some Meanings of 'Nature' in Renaissance Literary Theory», *JHI*, II (1941), 430-48, refere-se a 35.

[2] A plenitude, continuidade e gradações da Grande Cadeia do Ser, como Lovejoy mostra, constituía um sistema cheio de implicações de fecundidade, variação e diversificação romântica.

conceito central era o de uma verdade universal, a reconciliação de regras razoáveis com a antiga autoridade não era, de facto, tão difícil. Aquilo que é permanente terá sido, por certo, conhecido dos antigos, e vice-versa. «Estas antigas regras descobertas e não inventadas, / São natureza ainda, mas uma Natureza metodizada.»

> Quando o jovem Maro pela primeira vez no seu espírito ilimitado
> Idealizou uma obra que duraria mais que a imortal Roma,
> Talvez parecesse acima das leis da crítica,
> E desdenhasse utilizar as fontes da natureza;
> Mas quando começou a examinar cada uma das partes,
> Verificou que Homero e a Natureza eram uma e a mesma coisa. — *Essay on Criticism*, I, 130-5.

Como outrora, muito tempo antes, na época de Cícero e Horácio, assim também agora a ideia do universal fez a sua aparição literária prática em íntima associação com as ideias instrumentais de género literário e de decorum para várias modalidades de pormenor, sobretudo na pintura das personagens. As suposições teoréticas de Pope acerca dos tipos de personagens, por exemplo, vêem-se claramente na ironia do seguinte passo do seu *Peri Bathous*, um relato invertido de um código clássico que inclui não só frases de Longino, mas também de Horácio e Aristóteles:

> Uma vez que a grande arte de toda a poesia é misturar verdade com ficção, com o fim de juntar o *crível* com o *surpreendente*, deverá o nosso autor produzir o crível, pintando a natureza na sua simplicidade mais humilde; o surpreendente, contraditando a opinião comum. Da mesma maneira ele apresentará o *maravilhoso;* pintará Aquiles com a paciência de Job; um príncipe a falar como um palhaço; uma dama de honor a fazer negócios; um lacaio a falar como um filósofo; e um cavalheiro elegante a falar como um letrado...
>
> Nada parecia mais simples aos nossos grandes autores do que o facto de o mundo, durante largo tempo, se haver cansado de *coisas naturais*. — Cap. V.

Já apresentámos a sugestão de que o conceito augustano de «natureza» encerrava um forte matiz social. Era uma natureza de criações do homem, a sua civilização, cidades, propriedades, templos, palácios, salas de visita, *boudoirs*, teatros, debates, conversação e literatura. Incluía, mas não se

concentrava nela, a espécie de «natureza» que hoje geralmente significamos com o termo «natureza» e que conhecemos sobretudo em piqueniques — a natureza exterior de Rousseau e Wordsworth, e do homem primitivo, espontâneo e ainda não estragado, que poderíamos imaginar viver no exterior. O não-natural para Pope era um desvio de uma norma; para os naturalistas românticos o não-natural seria, na realidade, a limitação imposta por uma norma [1] (um sentido, diga-se, que derivou, por certo, da tendência do séc. XVII a favor da razão, «bom senso» *(le bon sens)* ou «senso comum», em oposição à simples autoridade [2]). Fugia-se da autoridade seguindo para o exterior. Não é difícil ilustrar a antítese, especialmente no seu aspecto interior-exterior, cidade-campo, com afirmações dos principais homens de letras ingleses. É normal citar-se a preferência de Samuel Johnson pelo panorama de Fleet Street em face de qualquer paisagem rural, ou a sua meditação em Anoch nas ilhas ocidentais do Pacífico:

> Sentei-me numa margem, tal como qualquer escritor de romances poderia ter gostado de simular. Não havia de facto nenhumas árvores a sussurrar por sobre a minha cabeça, mas um claro arroio corria a meus pés. O dia estava calmo, o ar brando, e tudo era primitivismo, silêncio e solidão. Perante mim, e dos dois lados, erguiam-se altos montes que, impedindo o olhar de se estender, forçavam o espírito a buscar matéria de deleite para si mesmo.

E, por contraste, a confissão de Wordsworth: «Um estímulo de uma floresta primaveril / Pode ensinar-nos acerca do homem, / Acerca do mal e do bem / Mais que todos os sábios». Ou de Byron: «Altas montanhas são um sentimento, mas o rumorejo / Das cidades humanas tortura». É bastante fácil ligar esta mudança operada na apreciação com a neolonginiana, vasta e irregular, e com o gosto pela pintura, pela arte de dispor jardins e parques de modo a imitarem a natureza, e pela poesia topográfica a que já nos referimos.

---

[1] Esta ideia romântica encontra-se, por certo, também em Pope. «O grande segredo para escrever bem é saber absolutamente sobre o que se está a escrever, e não se ser afectado... escrever com a maior naturalidade». «As artes recebem-se da natureza; e depois de mil esforços vãos de aperfeiçoamento, atingem a sua melhor forma quando regressam à sua primitiva simplicidade.» Joseph Spence, *Anecdotes*, ed. S. W. Singer (Londres, 1820), pp. 11-12, 291.

[2] Cf. Austin Warren, *Alexander Pope as Critic and Humanist* (Princeton, 1929). pp. 17-18.

3

Mas o nosso tema presente é antes o natural como universal. E aqui os críticos da última geração clássica, a johnsoniana, oferecem-nos uma definição que tem a vantagem para o historiador, e a desvantagem para si mesma, de ser elaborada um tanto demasiado formalmente. Três das mais notórias afirmações de Samuel Johnson sobre o tema são o passo, muitas vezes citado, da túlipa no discurso do filósofo Imlac no *Rasselas* (1759), o que trata das personagens no seu *Preface to Shakespeare* (1765) e o sobre o espírito (wit) metafísico na sua *Life of Cowley* (1781).

> A função do poeta... é examinar, não o individual, mas a espécie; notar propriedades gerais e aspectos amplos; não enumera as listas da túlipa nem descreve as diferentes tonalidades na verdura da floresta. Deve mostrar, nos quadros que traça da natureza, aquelas características mais salientes e notáveis que fazem surgir o original ao nosso espírito; e deverá pôr de parte discriminações mais minuciosas, que este poderá ter notado e aquele desprezado, em troca daquelas características que são óbvias quer à atenção, quer à desatenção... Deve despojar-se dos preconceitos da sua época ou país; deve considerar o bem e o mal no seu estado abstracto e invariável; deve ignorar leis actuais e opiniões, e elevar-se até às verdades gerais e transcendentais, que são sempre as mesmas. — *Rasselas*, Cap. X.

> As personagens de [Shakespeare] não se modificam devido aos costumes de determinados lugares, não seguidos pelo resto do mundo, ou devido às peculiaridades de estudos ou profissões, que podem influir apenas sobre pequeno número de pessoas, ou ainda mercê de modas transitórias ou opiniões temporárias; são a progénie autêntica da humanidade comum, que sempre existirá no mundo, e que a observação sempre encontrará. As suas personagens actuam e falam sob a influência daquelas paixões e princípios gerais que agitam todos os espíritos e devido aos quais todo o sistema da vida se mantém em movimento. Nas obras de outros poetas uma personagem é, frequentemente, um indivíduo; nas de Shakespeare é geralmente uma espécie. — *Preface to Shakespeare* [1].

---

[1] Cf. a exposição de Fielding acerca das suas próprias personagens cómicas, o jurista e Mrs. Slipslop em *Joseph Andrews*, Parte III, Cap. 1.

> Os grandes pensamentos são sempre gerais, e consistem em posições não limitadas por excepções, e em descrições que não descem a minúcias.
>
> O erro de Cowley, e talvez de todos os escritores do tipo metafísico, é o de seguir os seus pensamentos até às suas últimas ramificações, perdendo assim a grandeza da generalidade;... todo o poder de descrição é destruído por uma enumeração escrupulosa. — *Life of Cowley*, parágrafos 58, 133 [1].

Acrescentemos a esta galeria algumas das afirmações feitas pelo amigo de Johnson e seu discípulo em estética, Sir Joshua Reynolds. Primeiramente alguns exemplos de três ensaios, colaboração sua nas séries do periódico de Johnson *The Idler* em 1759:

> Os *italianos* atendem só às ideias invariáveis, grandiosas e gerais, que estão fixas e são inerentes à natureza universal; os *holandeses*, pelo contrário, buscam a verdade literal e uma exactidão minuciosa de pormenor, poderei mesmo dizer, da natureza modificada pelo acidente. A atenção prestada a estas minúsculas peculiaridades é a causa desta naturalidade tão admirada na pintura *holandesa*, a qual, se admitirmos ser bela, o é certamente num grau inferior. — N.º 79.

> Em consequência de ter visto muitos [indivíduos da mesma espécie] adquire-se o poder... de distinguir entre defeitos acidentais e excrescências que continuamente alteram a superfície das obras da natureza, e a forma geral e invariável que a natureza produz quase sempre, e que sempre parece

---

[1] O *Rambler* n.º 36 inclui, na sucinta exposição que se segue, as duas importantes palavras «espécie» e «grandeza». «A poesia não pode ocupar-se de distinções mais minuciosas, pelas quais uma espécie difere de outra, sem se afastar daquela simplicidade de grandeza que enche a imaginação; nem dissecar as qualidades latentes das coisas, sem perder o seu poder geral de agradar aos espíritos reevocando as suas concepções». No seu último *Rambler*, Johnson expõe o que julga ser a relação da teoria com a sua própria prática como ensaísta em prosa. «Nunca condescendi com curiosidade temporária, nem permiti que os meus leitores discutissem o assunto do dia; raramente exemplifiquei as minhas asserções por intermédio de personagens vivas; nos meus escritos ninguém poderia procurar censuras de inimigos, ou elogios de si mesmo; e apenas se esperava que os lessem aqueles que dispunham de tempo para a verdade abstracta, e a quem a virtude poderia agradar na sua nua e crua dignidade.»

As frases acima citadas da *Life of Cowley* estão intimamente ligadas, no seu contexto, com uma ideia neolonginiana da vastidão sublime. Cf. pp. 391-2.

> buscar nas suas produções... Pode dizer-se que toda a espécie animal e vegetal possui uma forma fixa e determinada para a qual a natureza continuamente se inclina... a natureza produz mais vezes beleza perfeita que deformidade; não significa deformidade em geral, mas qualquer forma de deformidade. — N.º 82.

E, dos seus *Discourses* anuais (1769-1790) como presidente da Real Academia, estas regras para o pintor sério:

> Ele deixará que o artista inferior servilmente suponha que os melhores quadros serão os mais susceptíveis de enganar o espectador; permitirá que este artista menor, tal como o florista ou coleccionador de conchas, exiba as mais minuciosas discriminações que distinguem um objecto da mesma espécie de outro; enquanto ele, semelhantemente ao filósofo, considerará a natureza em abstracto e representará em cada uma das suas figuras o carácter da sua espécie. — *Discourse* III [1].

> Do mesmo modo como o pintor histórico nunca entra em pormenores de cores, também ele não rebaixa as suas concepções com uma atenção minuciosa a discriminações de roupagens. É o estilo inferior que marca a variedade de tecidos. Com ele [o pintor sério], o vestuário nem é de lã, nem de linho, nem de seda, cetim ou veludo; é vestuário e nada mais. — *Discourse* IV.

---

[1] Uma pessoa que desejasse esclarecer as dificuldades implícitas no considerar a espécie como norma estética nada poderia fazer de melhor que citar certos passos deste *Discourse*. «Na figura humana... a beleza de Hércules é uma [beleza], a do gladiador outra, a de Apolo outra; o que origina tantas ideias diferentes de beleza. É verdade, de facto, que cada uma destas figuras é perfeita no seu género, embora de diferentes características e proporções; contudo, nenhuma delas é representação de um indivíduo, mas de uma classe.» «Lamentaria muito se aquilo que aqui recomendo fosse entendido como encorajando uma maneira de pintar descuidada ou indeterminada. Porque, embora o pintor não deva deixar-se prender pelas discriminações acidentais da natureza, deve, todavia, mostrar distintamente, e com precisão, as formas gerais das coisas.»

As observações marginais que, por volta de 1808, William Blake escreveu num exemplar dos *Discourses* de Reynolds incluem os seguintes comentários pungentes: «Efeito verdadeiro é fazer sobressair as partes, isso e nada mais.» «Sacrificai as partes: que virá a ser do todo?» «Discriminação minuciosa não é acidental. Toda a sublimidade se funda na discriminação minuciosa.» «A forma geral distinta não pode existir. O distinto é particular, não geral.» «Generalizar é ser idiota.» «Este homem estava contratado para deprimir a arte.»

É possivel sem dúvida mostrar que tanto Johnson como Reynolds pronunciaram uma variedade de outras afirmações críticas, e mesmo por vezes contradisseram, ou quase contradisseram, a enfática regra do universal. Assim, num dos seus últimos *Discursos*, Reynolds, tendo lido o bem elaborado cumprimento de Bacon à imaginação poética na sua obra *Proficience and Advancement of Learning* [1], introduz a seguinte variante da sua própria distinção básica entre pormenor naturalista e a grandeza da generalidade:

> Dirigi-vos sòmente àquela razão que nos informa não o que é a imaginação — uma representação natural de um dado objecto — mas o que é natural para deleitar a imaginação.
>
> Admite-se em toda a parte que factos e acontecimentos, embora possam prender o historiador, não possuem qualquer domínio sobre o poeta ou pintor. Connosco, a história é obrigada a inclinar-se e a adaptar-se a esta grande ideia de arte. E porquê? Porque estas artes, no seu plano mais alto, não são dirigidas aos sentidos grosseiros; mas aos anelos do espírito, àquela centelha de divindade que existe dentro de nós, impaciente por ser circunscrito e encurralado pelo mundo que se encontra à nossa volta. — *Discourse* XIII.

Quanto a Samuel Johnson, ele é o soberano absoluto da crítica literária inglesa no séc. XVIII, uma personalidade gigantesca, mais ampla que qualquer dimensão abstracta de teoria crítica. Envolvemo-lo aqui com a atmosfera do universal clássico, porque a sua luta por esse ponto de vista representa um derradeiro ponto alto na sua história e parece ser a sua contribuição pessoal e própria para a crítica inglesa do séc. XVIII. Como um tardio gigante clássico, contudo, é ainda mais interessante pela complexidade e pormenor por vezes inconsistente das suas opiniões. Ao aproximarmo-nos do termo da nossa discussão do neoclassicismo, não será despropositado dedicarmos algumas páginas a esta figura curiosamente perfeita.

4

Johnson tem forte comparticipação nas tendências racionalistas e psicológicas que descrevemos no nosso último capítulo. Já vimos, por exemplo, a sua concordância com a doutrina do génio e originalidade. (Se Homero não escreveu um poema tão bom como Virgílio, foi, contudo,

---

[1] Vid. Capítulo IX, p. 209.

um poeta melhor, porque surgiu em primeiro lugar [1].) Vimos a sua resposta brusca e sentimental à velha questão da catarse. A sua ideia de Shakespeare era a de um poeta patético, terno e doméstico, e a sua devoção ao patético diferia da atitude prevalecente na sua época sobretudo por recusar misturar o patético com aqueloutra nota fundamental e emotiva, o sublime. A capitulação de Johnson perante o sublime limitou-se pela sua verificação sensata e ortodoxa de que o sublime era, com efeito, uma nova forma de religião — rapsódica e veneradora da natureza exterior. Viveu numa época em que, de facto, era impossível para a poesia e religião viverem juntas sem a diluição de uma ou outra. A sua resposta consistia numa atitude de desprezo pelos serviços da poesia à causa da religião. «Poesia piedosa» era simplesmente «insatisfatória».

> A escassez dos seus tópicos obriga a uma repetição perpétua, e a santidade do assunto rejeita os ornamentos da dicção figurativa. Basta que Watts tenha feito melhor que os outros aquilo que ninguém fez bem.

«O bem e o mal da eternidade», disse, resumindo as limitações do *Paraíso Perdido*, «são demasiado graves para as asas do espírito (wit)».

Todavia, Johnson estava de acordo com a sua época ao reconhecer o sublime como uma categoria distinta do belo. (O belo para Johnson era qualquer coisa ligada de perto ao retòricamente elegante. Milton era sublime, Pope belo [2].) O sublime desempenha um papel vincado, embora um tanto disfarçado, no pensamento de Johnson como um adjunto ou equivalente ambíguo do universal. A grandeza da generalidade é algo de inclusivo, não apenas no sentido de ser universalmente válida ou verdadeira, mas também no de ser grande, estendendo-se a tudo e abrangendo tudo. Assim, nas suas observações sobre os poetas metafísicos:

> Tão-pouco o sublime se encontrava ao seu alcance...; porque nunca tentaram aquela compreensão e alargamento do pensamento, que nos enche, de repente, todo o espírito, e cujo primeiro efeito é o espanto, e o segundo a admiração racional. A sublimidade é produzida por agregação, e a pequenez pela dispersão. Os grandes pensamentos são sempre gerais [3].

---

[1] Cf. *Rambler* N.º 121, sobre os males da imitação.

[2] Vid. J. H. Hagstrum, «Johnson's Conception of the Beautiful, the Pathetic and the Sublime», *PMLA*, LXIV (Março, 1949), 134-157, reimpresso no seu *Samuel Johnson's Literary Criticism* (Minneapolis, 1952), Cap. VII, pp. 129-52.

[3] *Life of Cowley*, par. 58.

A ascendência desta aliança entre o vasto e o geral torna-se mais clara se revertermos, agora, a uma diferença entre os dois antigos críticos Quintiliano e Longino sobre o mérito retórico da enargia *(enargeia)*. Ambos acreditam nela. Mas ao passo que Quintiliano, como vimos, recomenda, como apoio, a descrição meticulosa, Longino nota o perigo de cair na preocupação de coisas insignificantes.

> Quando Teopompo revestiu de maravilhas a descida do rei da Pérsia sobre o Egipto, estragou o conjunto devido a algumas palavras insignificantes... Com a sua maravilhosa descrição de todo o equipamento mistura sacas, condimentos e sacos, e dá assim a impressão de uma loja de pasteleiro... Poderia ter descrito a cena nas suas linhas gerais... e, relativamente aos preparativos, ter falado de uma maneira geral em «carros e camelos e na multidão de animais de carga a transportar tudo quanto contribui para o luxo e o prazer da mesa». — XLIII

Observámos que o classicismo dos fins do séc. XVII e séc. XVIII era apoiado por traços de racionalismo científico que, no fim de contas, minava o elemento autoritário no classicismo e ligava uma nova importância, desastrosamente excessiva, às exigências que ele formulava, de estar de harmonia com os ditames da razão.

Johnson era um classicista resolutamente racionalista, não segundo o modo *a priori* dos *géomètres* franceses, mas com a resolução experimental dos baconianos ingleses. O empirismo amador praticado por Johnson com retortas químicas e com experiências simples, como a de arrancar pêlos seus para verificar o tempo que levariam a renascer [1] era equiparado, na crítica literária, pelos seus constantes apelos, a partir da convenção literária, no sentido de um conhecimento geral da vida e literatura. «A razão», diz ele, «não necessita que Horácio lhe sirva de apoio» [2]. E «Há sempre possibilidade de um apelo, da crítica para a natureza» [3]. A teoria de Johnson de crítica literária era qualquer coisa análoga ao deísmo na teologia contemporânea.

É verdade que ele possuía ideias um tanto rigorosas acerca da correcção métrica (o seu ouvido dava a impressão de só estar sintonizado para a estância de dois versos), e há uns *Ramblers* nos quais ele fala com rigor de *Samson Agonistes*, com a argumentação aristotélica de que possui

---

[1] Boswell, *Life of Johnson*, ed. Hill-Powell. III, 398, n.º 3.

[2] *Preface to Shakespeare*, *Works* (1787), IX, 248.

[3] *Life of Dryden*, *Lives of the Poets*, ed. G. B. Hill (Oxford, 1905) I, 423.

um princípio e um fim mas não tem meio. Johnson, porém, não era no coração um crítico integrado no tipo neoclássico. Nunca escreveu nada que se aproximasse da série de *Spectators* de Addison e apreciava o *Paraíso Perdido* de acordo com as categorias estabelecidas pelo neo-aristotelismo. A sua notória antipatia por *Lycidas* fazia parte de uma preferência pré-romântica pela natureza, com prejuízo da espécie formal e das convenções da pastoral. No seu *Prefácio* de Shakespeare não só defendeu o género «misto» da tragicomédia como também, num passo já citado em capítulo anterior, deu expressão memoràvelmente vigorosa àquela rejeição das unidades de tempo e lugar (por não serem verdadeiras ilusões), que já se havia manifestado na crítica inglesa desde os tempos de Dryden [1].

O apelo à natureza e à razão tem, com Johnson, uma forte orientação igualitária no sentido do auditório vulgar e do seu espontâneo voto. Embora ele acredite que «razão e natureza são uniformes e inflexíveis», esta uniformidade que ele, de facto, descobre encontra-se, frequentemente, mais na psicologia das pessoas a quem o poeta se dirige que em qualquer norma superior e para além delas mesmas. A revolta anticlássica de Johnson irrompe, com alguma energia, e um tanto cedo na sua carreira crítica, em três dos seus *Ramblers*, N.os 125, 156 e 158, dedicados a uma investigação sobre a força compulsiva das regras literárias:

> As definições não têm sido menos difíceis ou incertas na crítica que nas leis. A imaginação, uma faculdade desregrada e vagabunda, insusceptível de limitações e incapaz de comedimento, procurou sempre desconcertar o lógico, desorientar os limites da distinção, e ultrapassar as fronteiras da regularidade. Mal haverá, por conseguinte, qualquer espécie de escritos da qual se possa dizer qual seja a sua essência e quais os seus constituintes; cada novo génio apresenta uma inovação, a qual, quando inventada e aprovada, subverte as regras que a prática de autores precedentes havia estabelecido. — N.º 125.

Quer o tom de lamentação quer o de aplauso parecem cuidadosamente ausentes deste passo. É um relato objectivo dos factos. Mas a simpatia do escritor torna-se suficientemente manifesta antes de ter terminado. Lança um ataque em forma contra as «normas arbitrárias dos legisladores»

---

[1] T. M. Raysor, «The Downfall of the Three Unities», *MLN*, XLII (1927), 1,-9. Cf. Cap. X, pp. 230-1.

(N.º 158), a transformação rígida em lei de regras derivadas de modelos clássicos demasiado considerados, e o insucesso geral dos críticos ao distinguir entre leis da natureza e meras convenções [1].

> Algumas [leis] devem ser consideradas fundamentais e indispensáveis, outras apenas úteis e convenientes; algumas ditadas pela razão e necessidade, outras decretadas por despótica antiguidade: algumas irresistìvelmente apoiadas pela sua conformidade com a ordem da natureza e com as operações do intelecto: outras formadas acidentalmente, ou instituídas pelo exemplo, e por isso sempre sujeitas a disputas e alteraçòes. — N.º 156.

Entre as regras dramáticas mais fixas e obrigatórias, Johnson reconhece a unidade de acção e o herói único. Entre as coisas mais óbvia e legìtimamente sujeitas a discussão encontram-se a unidade de tempo, a regra contra a tragicomédia, a regra dos cinco actos e o limite de três personagens juntas sobre o palco. A regra superior pela qual Johnson verificaria todos estes acidentes de costume e preconceito é, como sugerimos, um princípio graduado pela «razão», «natureza» e «experiência», mas de modo a terminar, um tanto ingènuamente de quando em quando, num apelo à vontade do auditório que emite o seu parecer:

> ... as reflexões de qualquer pessoa lhe dirão que toda a composição dramática que provoca alegria é cómica... Se as duas espécies de poesia dramática tivessem sido definidas sòmente pelo seu efeito sobre o espírito, poderiam ter-se evitado alguns absurdos. — N.º 125

O afectivismo destas observações é, contudo, um compromisso relativamente casual em Johnson, cujas consequências ele difìcilmente parece considerar [2].

---

[1] Cf. Joseph E. Brown, *The Critical Opinions of Samuel Johnson* (Princeton, 1921), pp. 221-6, «Rules».

[2] Os «absurdos» que ele tem em mente no passo citado, por exemplo, são as cometidas, não pelos críticos, mas pelos poetas (como Dryden no *D. Sebastião*) quando misturam o heróico com «uma frivolidade fora de propósito». A argumentação leva ràpidamente a um apelo para o decorum clássico que não se integra muito bem com outras afirmações de Johnson a favor do tragicómico.

5

Mas para voltar ao ponto principal da nossa exposição das ideias de Johnson: o princípio do universal neoclássico é uma coisa que abre o seu caminho mercê da sua teorização objectiva com grande consistência. Os títulos de dois dos seus ensaios, *Rambler* N.º 143, «Os critérios do Plagiato», e *Adventurer* N.º 95, «Apologia do Plagiato Aparente, Fontes da Variedade Literária», sugerem amplamente o grau de fidelidade de Johnson ao cânone clássico de objectividade modelar que examinámos alguns capítulos atrás na sua fase de Jaime I. Para um homem com a concepção avançada de Johnson do universal, o plagiato era uma coisa que um bom poeta dificilmente poderia evitar. O *Rambler* N.º 36, sobre o pastoril, oferece a seguinte ilustração concreta:

> O âmbito do pastoril é, sem dúvida, limitado, porque embora a natureza em si, filosòficamente [isto é, cientìficamente] considerada, seja inexaurível, todavia os seus efeitos gerais sobre o olhar e o ouvido são uniformes e incapazes de grande variedade de descrição... Contudo, como cada época faz algumas descobertas, e estas descobertas são geralmente conhecidas gradualmente, à medida que são introduzidas novas plantas ou modos de cultura e se tornam comuns pouco a pouco, poderá o pastoril receber, de tempos a tempos, pequenos acrescentamentos e exibir, uma vez em cada século, uma cena um tanto variada [1].

Este relevo aqui dado era lògicamente compatível com as largas homenagens que vimos Johnson conceder ao primitivo génio homérico, mas já estava muito longe de o ser com aquela mania do génio primitivo permanente, na qual as *Conjectures* de Edward Young eram mais características da época. Johnson tinha uma opinião do «génio» que, relacionada de certo modo com a *tabula rasa* de Locke, era absolutamente consistente com o seu respeito pelo abstracto universal. O génio era uma variedade geral de superioridade mental, uma capacidade de invenção capaz de ser orientada em qualquer direcção [2]. «Estou persuadido»,

---

[1] Comparar Warton, *Essay on Pope* (1806), I, 86-7: «As obras daqueles que professam uma arte cuja essência é imitação têm, necessàriamente, de possuir em si o cunho de uma estreita semelhança mútua... As descrições, portanto, que são fiéis e justas TÊM DE SER UNIFORMES E SEMELHANTES». Cf. Hurd, «A Discourse on Poetical Imitation», na sua edição da *Epistola ad Augustum* de Horácio (Londres, 1751), pp. 133-4.

[2] Vid. *Idler* N.º 40; *Life of Cowley* in *Lives of the Poets*, ed. G. B. Hill, I, 2; Joseph E. Brown, *The Critical Opinions*, pp. 118-23, «Genius».

disse Johnson num dos seus momentos de auto-satisfação mais avançada, «de que, se Sir Isaac Newton se houvesse dedicado à poesia, teria produzido um belo poema épico. Eu próprio tanto me poderia dedicar à jurisprudência como à poesia trágica» [1]. Ele seria capaz de escrever um prefácio ou dedicatória de um livro de qualquer espécie - as *Relíquias* de Percy, o *Dicionário Comercial* de Rolt, as *Tabelas de Juros* de John Payne, os *Elementos de Trigonometria* de William Payne.

Já comentámos o lado afectivo do respeito de Johnson pela opinião geral — a «voz comum da multidão, não instruída por preceitos e isenta de preconceitos transmitidos pela autoridade» (*Rambler* N.º 52). A relação, aparentemente cómoda, deste conceito com a doutrina do universal não é menos digna de se notar. «O público consegue geralmente pensar bem em relação às coisas sobre as quais pensa durante muito tempo» [2]. «Tenho o prazer de concordar com o leitor comum quanto à sua elegia» [3]. «Não pode ser desprovido de poesia aquilo que agrada a todos» [4]. Toda a gente era capaz de reconhecer uma túlipa. E temos de supor que a espécie túlipa era precisamente uma coisa que toda a gente era capaz de reconhecer.

Uma das operações mais práticas do universal era no campo da dicção. Na alta Renascença, o gosto tinha sido a favor da cor local e da individualidade barroca de vocabulários especializados. Termos de minas, fundições e ourivesaria, termos marítimos, de caça e falconaria, eis o que Ronsard havia especialmente recomendado. Ia chegar o tempo, começando talvez por volta da data do *Naufrágio* de Falconer (1762), e correndo através de todo o século XIX e do nosso próprio, em que a localização era de novo a norma. Mas Johnson era um porta-voz tardio para uma era em que o vocabulário especializado ou técnico era um linguajar acidental, ilegítimo e vulgar. Addison censurou Milton por empregar «bombordo», «dórico», «pilastras», «cornija», «eclíptico», «excêntrico» (*Spectator* n.º 297). Os críticos menores da época podem quase todos citar-se para o mesmo efeito. Boileau tinha 46 anos de idade, mas falou num poema de si mesmo como tendo 40, e Dennis elogiou-o, «porque a

---

[1] Boswell, *Journal of a Tour to the Hebrides*, 15 de Agosto de 1773.

[2] *Life of Addison*, in *Lives*, ed. G. B. Hill, II, 132.

[3] *Life of Gray*, *Lives* III, 441.

[4] *Life of Milton*, *Lives* I, 175. O recurso de Hume ao veredicto da época em questões de arte («Of the Standard of Taste») constituía um paralelo contemporâneo às opiniões de Johnson. Longino e Castelvetro são dois críticos mais antigos que evidenciam um nítido respeito pela opinião geral. No século seguinte, o padrão rústico de Tolstoi é a *reductio ad absurdum*.

poesia não admite números ímpares acima de nove» [1]. Não só Pope [2] como Johnson levantaram objecções à exibição de Dryden de conhecimentos especiais feita em *Annus Mirabilis:*

> Alguns atam as *esfoladas* cordas com viscoso *trincafio,*
> Ou mastros já débeis com fortes *encerados.*

«Suponho», diz Johnson, «que não existe aqui um único termo que todos os leitores não gostassem de ver substituído.»

> É uma regra geral na poesia que todos os termos de arte apropriados devem integrar-se em expressões *gerais,* porque a poesia deve falar uma linguagem universal [3].

A norma de estilo que Johnson estava a expor não se afastava da metafísica e ciência da época. O naturalista francês Buffon recomendava-a como um «cuidado ao nomear as coisas apenas nos termos mais gerais». Com isso e um gosto delicado, atingia-se «nobreza» de estilo.

Poderemos votar com certa consternação — mas também deveria ser com um sentido aperfeiçoado do difícil problema que o neoclassicismo do séc. XVIII tentava resolver — as frequentes afirmações de Johnson a favor de qualquer coisa parecida com particularidade literária. Algumas delas são heterogéneas e casuais. Ele não gostava daquele género de traçado, «geral e indefinido», da natureza humana que se nos depara nas peças de Nicholas Rowe [4]. Tão-pouco gostava de um encómio «geral» e «impreciso» em epitáfios. E disse destes: «Não há regras a observar que não se refiram igualmente a outras composições» [5]. Ele pensava que, como Pope nunca tinha visto a América, tinha feito bem em nunca haver escrito as suas projectadas composições pastoris americanas [6]. Para os fins da sua vida é possível que Johnson mostre a influência da

---

[1] Dennis, *Miscellanies in Prose and Verse*, 1693, p. 50. Vid. Spingarn, *Essays*, II, 333.

[2] Letter 23 in *Works*, ed. W. Elwin e W. C. Courthope, VI, 107. No segundo volume do seu *Ensaio sobre Pope*, 1782 (1806, II, 170), Joseph Warton escreve já dentro do novo espírito, e defende palavras familiares como «mercado», «hospício», «assentos», «pináculo». Mas na Dedicatória do seu *Virgílio* (1753), havia lamentado a necessidade geórgica de palavras rudes e vulgares, como «arado», «semear», «trigo», «estrume», «cinzas», «cavalo», «vacas». Estes termos desgostariam «muito leitor delicado».

[3] *Lives* I, 433-4.

[4] *Lives* II, 76.

[5] *Works* (1787), IX, 443.

[6] *Works* (Oxford, 1825), VI, 39-40. 42.

doutrina de Warton sobre o particular. A *Life of Thomson* (1781) poderia reflectir o *Essay on Pope* de Warton, e talvez o reflicta, com certa coloração do modelo, em reconhecimento da pintura que Thomson nos apresenta da natureza.

Mas existe um traço mais profundo de particularismo que, com Johnson, surge cedo na sua carreira e igualmente tarde nela se manifesta, e está ligado de perto a uma das suas inclinações mais básicas, a da introspecção e moralidade pessoal em vez de filosofia social ou história de príncipes. Este particularismo constitui parte do seu interesse pela biografia, pelo método da «vida e obras», de que o *Gray* de William Mason em 1777 foi o primeiro exemplo clássico, e as *Lives* de Johnson e a *Life of Johnson* de Boswell exemplos maiores, e para os quais Johnson e os seus amigos estavam continuamente, e conscientemente, a fornecer material nas suas conversas e diários. «Aprecio a biografia», disse Johnson, «por nos dar o que se aproxima de nós, o que podemos utilizar» [1]. Escreveu dois ensaios. *Rambler* n.º 60 e *Idler* n.º 84 como desenvolvimento deste tema [2].

> As narrativas gerais e rápidas da história, que envolvem mil destinos nos sucessos de um dia, e inúmeros e complicados incidentes numa grande operação, poucas lições proporcionam aplicáveis à vida privada, que deriva o seu bem-estar e a sua desdita da boa ou má gestão das coisas, que só a sua frequência torna considerável. — *Rambler* n.º 60.

Johnson admite que a sua preferência aqui está relacionada, de uma maneira suficientemente consistente, com o princípio dominador do universal — «há uma uniformidade grande no estado do homem, se pusermos de parte decorações e disfarces adventícios e separáveis». Mas este passo poderia muito bem ficar como epígrafe de um tratado sobre a teoria poética antiaristotélica e antiaristocrática do drama do séc. XVIII. Aquela teoria, como vimos, apreciava não só o sentimento como o pormenor naturalista. Quanto mais fiel à vida uma história se mostrava, tanto melhor, tanto mais convincente, tanto mais compreensiva. Estas conexões encontram-se, sem dúvida, por trás da bem conhecida e um tanto escandalosa dedicação de Johnson à verdade do facto.

> Uma história... deveria ser um espécime da vida e de maneiras, mas se as circunstâncias circunjacentes forem falsas, deixa de ser digna da nossa atenção, visto já não ser uma representação da realidade [3].

---

[1] Boswell, *Journal of a Tour to the Hebrides*, 21 de Agosto, 1773.

[2] Cf. Bergen Evans, «Dr. Johnson's Theory of Biography», *RES*, X (1934), 301-10.

[3] Hester Lynch Piozzi, *Anecdotes* (2.ª ed. 1786), p. 18.

> O valor de todas as histórias depende do facto de serem verdadeiras. Uma história é uma descrição de um indivíduo ou da natureza humana em geral: se for falsa, é uma descrição de nada [1].

Conforme observou um neo-humanista do séc. XX, estes passos pareceriam separar a grandeza johnsoniana da generalidade de qualquer ligação com a ficção. É difícil ver que cabimento poderá ter aqui a poesia. Ao tratar da poesia, Johnson apresenta bastantes vezes as suas homenagens ao poder do fingimento ou fantasia — um poder a que dá o nome de «invenção». Mas o termo «imaginação» significava caracteristicamente para Johnson (1) ou a capacidade normal do séc. XVIII de uma representação ou narração viva (ou talvez combinando narrações ou representações diversas — *Idler* 44), ou então (2), por outro lado, qualquer coisa que roçava pelo patológico, uma tendência para uma invenção errante, devaneio tentador, castelos no ar, sonho. Fala-nos do «luxo da vã imaginação» (*Rambler* 89), das «seduções da imaginação» (*Rambler* 134), da «perigosa prevalência da imaginação» (*Rasselas*, cap. 44) [2]. Decide, pela sua parte, «regenerar a imaginação» (*Prayers and Meditations*, 18 de Setembro, 1760). Num *Rambler* já por nós citado (N.º 25) a mesma espécie de linguagem depreciativa parece aplicar-se especificamente à faculdade da invenção poética. «A imaginação, uma faculdade desregrada e vagabunda... sempre se esforçou por desorientar o lógico e confundir os limites da distinção.» Depara-se-nos aqui, em parte, um problema de semântica. A palavra «imaginação» possuía para Johnson um conteúdo diferente daquele que o mundo pós-coleridgiano nela via. Mas em parte, e em grande parte, encontramo-nos aqui envolvidos no facto de que, no mundo johnsoniano, pouco lugar havia para aquele conteúdo [3] posterior. Num capítulo anterior notámos a situação incerta e difícil do termo «wit», tal como Johnson e os seus contemporâneos o empregavam, a condição degradada da metáfora, e o ornamentalismo geral da teoria estilística. Nos últimos anos, Johnson foi secamente censurado pela sua incapacidade de resposta à comparação metafísica de

---

[1] Boswell, *Life of Johnson*, 16 de Março, 1776.

[2] Cf. Irving Babbitt, «Dr. Johnson and Imagination», *On Being Creative*, Boston, 1932; R. D. Havens, «Johnson's Distrust of the Imagination», *ELH*, X (Setembro, 1939), 243-55.

[3] Tem havido últimamente alguns esforços para atribuir a Johnson uma opinião sobre a imaginação quase própria de Coleridge, como sendo reconciliação e transestimativa, a combinação do familiar com o não-familiar, a *discordia concors*. Vid. J. H. Hagstrum, *Samuel Johnson's Literary Criticism* (Minneapolis, 1952), Cap. VIII, e W. B. C. Watkins, «Dr. Johnson on the Imagination: a Note», *RES*, XXII (Abril, 1946), 131-4.

Denham do fluir das águas do Tamisa com o discorrer poético [1]. Uma das limitações da sua teoria e prática crítica é constituída, sem dúvida, por certo literalismo míope. A sua atitude céptica acerca da capacidade «representativa» ou directamente imitativa do verso (*Ramblers* 92, 94) é outro ponto que vem a propósito. Tratava-se de uma coisa sensata, e, dentro de certos limites, a argumentação de Johnson baseava-se num princípio sólido, o de que o verso directamente muito pouco imita. Mas uma obstinada falta de interesse pela analogia expositiva parece impedir Johnson de notar o facto de que Pope havia escrito um hexâmetro lento («That like a wounded snake drags its slow length along») e um hexâmetro rápido («Flies o'er th' unbending corn and skims along the main»).

6

E então quanto à grandeza da generalidade? Em Johnson, teórico literário, depara-se-nos um sistema de ideias (em parte rigidamente consistente, em parte um tanto manifestamente inconsistente, em parte pelo menos paradoxal) que constitui um sumário compacto do esforço neoplatónico na teoria literária e das suas dificuldades. As contradições ocasionais e nítidas de Johnson não fazem dele um teórico pior que muitos outros; mostram-no, sim, como um teórico excepcionalmente revelador. Seria difícil dizer exactamente o que a teoria neoclássica, como um todo, ou qualquer teorizador neoclássico queria significar com o padrão de universalidade. Aproximemo-nos de uma conclusão da nossa exposição da era neoclássica considerando várias coisas que a teoria podia ou poderia significar. Os nove sentidos que se seguem estão relacionados uns com os outros, não tanto por motivos semânticos ou lexicais (que nem sempre são os mais importantes), mas por uma lógica de semelhanças, analogias e relações. Diríamos, portanto, que:

1) Uma ideia é geral (ou universal) quando pode transitar de um espírito para outro. Mesmo uma ideia estritamente singular — *Sócrates*, por exemplo — é geral sob este aspecto. (E mesmo o poema romântico mais altamente individual e pessoal tem de ser geral neste sentido. Tem de ser inteligível e comunicável.)

2) Uma ideia é geral de uma maneira mais especial quando é possível para muitas pessoas, ou para o homem médio, ou para o homem natural ainda não corrompido pelas sofisticações da civilização. Uma ideia destas parece ser, muito frequentemente, concebida pelo teorizador

---

[1] Allen Tate, «Johnson on the Metaphysical Poets», *The Forlorn Demon* (Chicago, 1953), pp. 114-15.

como *muito* simples. Verificámos a participação de Samuel Johnson nesta forma de primitivismo.

3) Uma ideia é geral quando é aplicável a vários indivíduos. A ideia expressa por qualquer substantivo comum é geral, como, por exemplo, *filósofo*.

4) Uma ideia é ainda geral, e num sentido mais especial, se for *mais* geral (ou genérica), como oposição a mais limitada ou específica. *Homem* é mais geral que *filósofo*, e *animal* é mais geral que *homem*. Quanto mais geral for uma ideia neste sentido, tanto mais «abstracta» se poderá também dizer que é. E tanto mais apta, pelo menos, a ser transformada numa segunda abstracção — por exemplo, *animalidade*.

5) Uma ideia é geral se se refere a objectos que existem geralmente, isto é, que são estatìsticamente vulgares. Um alto grau de tal generalidade nem sempre necessàriamente acompanha o que foi descrito no n.º 4, muito embora grande parte da discussão neoclássica pareça admitir que sim. Há mais filósofos calvos e com óculos que com um cabelo de jovens, mas esta última ideia é menos específica que a outra. Esta distinção pode pôr-se em termos de literatura neoclássica da seguinte maneira: existe fantasia e existe realismo, e qualquer das formas pode ser mais ou menos específica. Há *Gulliver's Travels* e há *Rasselas*. Há o *Journal of the Plague Year* de Defoe, e há o *Rambler*.

6) Uma ideia é geral se, ao nível específico ou substantivo, for concebida por Aristóteles e pelos escolásticos. É a espécie aristotélica, a *propria idea* medieval, a resposta essencial à pergunta: Que é? «Quando perguntamos o que é», diz Aristóteles, «não dizemos branco ou quente, ou com quatro cúbitos de comprimento, mas sim um homem ou um deus.» «A essência de Sócrates», diz S. Tomás, «é a essência do homem.» A lógica pós-lockiana é-lhe oposta, mas este conceito encontra-se, de facto, implícito em quase todo o discurso vulgar, e pode ser necessário para a própria ideia de que há coisas individuais subsistentes, distintas umas das outras. A quididade é qualquer coisa como um limite de mudança para além do qual uma coisa se torna noutra diferente. É o nível mais alto [1] de uma diferenciação estável entre classes de coisas. A história do universal neoclássico sugere uma ligação íntima com esta quididade aristotélica — embora fosse frequentemente idealizada numa espécie de irrealidade platónica. Johnson e Reynolds empregam frequentes vezes a palavra *species*. Uma coisa, porém, que deve ser óbvia é que nem a poesia nem a pintura está confinada, quer, no pormenor, a

[1] Cf. Mortimer Adler, «The Hierarchy of Essences», *The Review of Metaphysics*, VI (Setembro, 1952), 3-30.

aludir à espécie (túlipas em vez de listas), quer, em obras completas, a apresentar uma espécie ou qualquer subespécie (homem essencial, ou gladiador essencial). Se a espécie ou a subespécie fossem a norma, então todas as pinturas de seres humanos, ou todas as pinturas de certas classes de seres humanos teriam o mesmo valor estético. Isto parece ser um princípio bastante seguro, embora não resolva nenhum problema crítico. A crítica de Reynolds feita por Ruskin num capítulo de *Modern Painters* (III, 1) toca numa verdade fundamental acerca da poesia nas observações seguintes:

> Em vez de achar... a poesia distinta da história devido à omissão de pormenores, julgamos que ela consiste inteiramente na *adição* de pormenores... mas não pode ser simplesmente essa adição que transforma a história em poesia. Porque é perfeitamente possível adicionar qualquer número de pormenores a uma afirmação histórica, e torná-la ainda mais prosaica com cada palavra acrescentada.

7) Uma ideia é geral se for ampla e conotativa, se contiver, por exemplo, todo o universo. O platonismo mostrou sempre a tendência para elevar o genèricamente universal à condição de conotativo universal. O *ser*, por exemplo, é um termo que abrange as duas ideias. O platonismo mostrou sempre a tendência para o sublime — o grandioso, o esmagador, o terrível. A despeito das apreensões religiosas de Johnson acerca do sublime secular, a sua versão da grandeza da generalidade era, como vimos, uma junção ambígua da amplidão neoplatónica com a espécie aristotélica.

8) Uma ideia é geral quando representa aquilo que é necessário — quer *a priori*, como o teorema pitagórico, quer *a posteriori* (que se esbate no sentido do provável), como a lei da gravidade ou o facto de que todo o homem vivente tem de possuir uma cabeça. Esta modalidade de generalidade pode ser considerada como um desenvolvimento do n.º 5 ou 6, e como preparando o caminho para o n.º 9.

9) Uma ideia é geral quando representa o que é perfeito, ou ideal, e por isso, no sentido de estrutura e finalidade, muito real — aquilo que tende a realizar uma possibilidade, capacidade ou potencialidade de qualquer ser. Um homem que seja filósofo ou que possua uma profunda experiência religiosa pode, estatìsticamente, ser menos comum que o seu oposto, mas há um sentido no qual ele é um homem mais completamente. O aristotélico *to beltion* tem aqui cabimento, bem como a modalidade de idealismo reflectida no passo extraído do *Discurso* XIII de Reynolds citado no início deste capítulo.

Nenhum destes sentidos do geral ou universal explicará ou justificará completamente a teoria neoclássica. Nenhum deles é em si uma exposição suficiente da poesia. De uma maneira geral, o universal neoclássico concentrava-se, de uma maneira demasiado simples, na esfera referida nos n.os 3, 4 e 5 (os universais lógico e científico). Estes conceitos eram considerados, demasiado literalmente, como suficientes, e confundiam-se um com o outro. Na nossa opinião, os n.os 8 e 9 (os universais de estrutura e coerência) ligam-se mais directamente à poesia e sugerem um círculo de ideias que incluirão o n.º 1 — o indivíduo inteligível e comunicável.

7

A teoria neoclássica da verdade geral era uma tentativa para dizer qual a espécie de realidade dada pela arte, uma tentativa para relacionar e mesmo para identificar o real e o ideal. Todavia, o ideal humano há-de entrar sempre, em certo sentido, no domínio da ficção. E a ficção estende-se até abarcar a fábula. A arte, na tradição clássica, preconizava a apresentação da realidade mercê de uma habilidade que consistia em apresentar qualquer coisa como sendo melhor ou mais significativa que a realidade. Mas esta habilidade implicava, óbvia e frequentemente, o irreal. Quatro antíteses: realismo *versus* fantasia, história *versus* ficção, particular *versus* universal, real *versus* ideal — eram agrupadas numa confusão de processos pela tradição clássica sob a antítese básica de natureza *versus* arte.

Verificámos como algumas destas antíteses se agrupavam no pensamento crítico de Samuel Johnson. E na nossa enumeração de sentidos para o termo «geral» sugerimos alguns dos perigos lógicos inerentes a esta situação. Podemos talvez encerrar de maneira adequada este capítulo e a nossa exposição do neoclassicismo com uma breve antologia de passos referentes à preocupação mais persistente de toda a crítica clássica e neoclássica, a complexa relação entre natureza e arte.

> Pretendes dizer que um rapsodo sabe melhor que um piloto aquilo que o capitão de um navio batido pela tempestade deve dizer? — Platão, *Íon*, 540.

> Ignorar que uma corça não tem chifres é menos grave que pintá-la sem arte. — Aristóteles, *Poética*, XXV.

> E ele diz mentiras e mistura o verdadeiro e o falso, de tal maneira que nem o meio destoa do princípio nem o fim do meio. — Horácio, *Ars Poetica*, II, 151-2.

Porque (como nunca deixo de dizer) as acções e paixões que roçam pelo arrebatamento são um lenitivo suficiente e remédio para todas as audácias de linguagem. — Longino, *Sobre o Sublime*, XXXVIII.

A função do poeta não é registar factos em verso; os historiadores lidam muito melhor com factos. A função do poeta é, mercê de uma técnica de mistério e invocações do sobrenatural, mercê de uma elaboração de ideias ousadamente irreal, libertar o livre espírito da poesia, de modo que aquilo que ele escreve se assemelhe à expressão profética de uma alma inflamada, e não à exposição escrupulosa dum facto garantido por testemunhas. — Petrónio, *Satyricon*, 118.

Temos conhecido festivais sem danças e gaitas pastoris; mas nunca vimos um poema sem o seu elemento fabuloso ou irreal. — Plutarco, *Como Estudar Poesia*, 16c.

Não devemos desdenhar das artes devido ao facto de elas criarem mercê da imitação de objectos naturais; porque, para começar, estes objectos naturais são, eles mesmos, imitações; e depois temos de reconhecer que não nos dão simples reproduções da coisa vista, mas remontam até às ideias das quais a própria natureza deriva. — Plotino, *Eneada* V, VIII.

Ele segue de mãos dadas com a natureza, não encerrado dentro da estreita garantia das suas dádivas, mas deslocando-se livremente dentro do zodíaco do seu próprio espírito. — Philip Sidney, *Apologie for Poetrie*, c. 1580-4

Quando Aristóteles disse no princípio da *Poética* que toda a modalidade de poesia era imitativa, ele pretendeu referir-se àquela imitação que tem por objecto a imagem que brota inteiramente do artifício humano... Platão deixou no *Sofista* uma exposição das duas variedades de imitação. A uma deu o nome de icástica; representa coisas verdadeiramente derivadas de qualquer obra já existente.... A outra, a que chamou fantástica, é exemplificada em quadros feitos pelo capricho do artista. — Jacopo Mazzoni, *On the Defense of the Comedy*, 1587, Introdução.

Sempre se admitiu que a poesia compartilhava de certo modo da divindade, porque levanta e ergue o espírito, submetendo a aparência das coisas aos desejos do espírito, ao passo que a razão manieta e prende o espírito à natureza das coisas. — Francis Bacon, *Advancement of Learning*, 1605.

Porque ele sabe que o poeta nunca ganhou fama
Ao escrever verdades, mas sim coisas parecidas com
a verdade, e bem simuladas.
— Ben Jonson, Prólogo de
Epicoene, 1609.

Toleraremos cavalos voadores, cisnes negros, hidras, centauros, harpias e sátiros; porque são monstruosidades, raridades ou então fantasias poéticas, cujas moralidades indecisas e vagas servem de recompensa para as suas falsidades substanciais. — Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica* (1646), V, 19.

Se não estou em erro, supõe-se que uma peça teatral é obra de um poeta que imita ou representa a conversação de várias personagens. — John Dryden, *A Defence of an Essay of Dramatic Poesy*, 1668.

Um poeta heróico não se encontra limitado a uma simples representação daquilo que é verdade ... mas ... pode livremente buscar objectos visionários e a representação de coisas que não dependem dos sentidos, e não sendo consequentemente do domínio do conhecimento, podem dar-lhe um campo de acção mais livre para a sua imaginação. — John Dryden, *Of Heroic Plays*, 1673.

O mundo poético nada mais é senão ficção; o Parnasso, Pégaso e as musas, pura imaginação e quimera. Todavia, sendo um sistema universalmente aprovado, tudo quanto for imaginado ou inventado sobre estas bases de acordo com a natureza será considerado como verdade: mas aquilo que reduzir ou exceder as justas proporções da natureza será rejeitado como falso e considerado como extravagância, tal como anões e gigantes serão considerados monstros. — George Granville, *An Essay upon Unnatural Flights in Poetry*, 1701.

Uma vez que nenhum pensamento poderá, com justiça, ser considerado belo se não for verdadeiro, tive sempre a verdade em grande consideração, excepto em passos puramente satíricos, onde deve haver alguma tolerância: porque a sátira pode ser bela e verdadeira, embora o termo *verdadeiro* não possa tomar-se absolutamente à letra: basta que encerre certa probabilidade ou semelhança com a verdade. — Edward Bysshe, *The Art of Poetry*, 1702, Prefácio.

Uma estrita verosimilhança ... não [é] necessária nas descrições desta variedade visionária e alegórica de poesia, que admite todo e qualquer desvairado objecto que a fantasia possa apresentar em sonhos, e na qual basta que o significado moral sirva de compensação para a improbabilidade. — Alexander Pope, *The Temple of Fame*, 1715.

A função de um autor é, ou ensinar o que não é conhecido, ou recomendar verdades conhecidas, embelezando-as. — Samuel Johnson, *Rambler* 3, 1750.

As musas teceram, no tear de *Palas*, um manto solto e mutável, semelhante àquele com o qual a *Falsidade* cativou os seus admiradores; com ele acometeram a *Verdade*, e deram-lhe o nome de *Ficção*. — Samuel Johnson, *Rambler* 96, 1751.

A poesia é a arte de unir o prazer com a verdade, chamando a imaginação em auxílio da razão. — Samuel Johnson, *Life of Milton*, 1779 (*Lives* I, 170).

TERCEIRA PARTE

CAPÍTULO XVI

DICÇÃO POÉTICA: WORDSWORTH E COLERIDGE

1 — Dicção poética como problema crítico. 2 — Esboço da dicção poética inglesa: a melodia spenseriana, a neoclássica: latinismo, adjectivos, perífrase, estilo baixo e elevado (addison, Pope, Johnson), origem do conceito «dicção poética», Dryden a Gray. 3 — O protesto clássico (Horácio, Jonson, Dryden, Pope, Goldsmith, Swift), o protesto romântico (mais radical), o estilo poético anónimo cerca de 1797, a dicção das *Baladas Líricas*, a argumentação de Wordsworth no *Advertisement* e *Preface:* a «verdadeira linguagem dos homens», «pessoas baixas e rústicas», «homens num estado de sensação viva». 4 — A crítica de Coleridge: distinção entre palavras e maneiras de combinar palavras, entre imagem banal e disparate, relação do saber com a poesia, o ventriloquismo de Wordsworth. 5 — História da dicção poética a partir de Wordsworth: Taylor em 1834, a dicção pré-rafaelita, a imagística do séc. XX, reacções realistas e metafísicas, significado do debate entre Wordsworth e Coleridge. 6 — Antecedentes do primitivismo de Wordsworth: ideias do continente europeu, teorias homéricas, o nobre selvagem, Ossian e outras falsificações, Duck e outros poetas operários, o ridículo de Byron, a reacção ao neoclassicismo aristocrático (Swift, Johnson, Goethe, o «padrão *bourgeois*»), variedades de primitivismo a partir de Wordsworth: a norma camponesa de Tolstoi, o saxonismo teórico e prático, conceito de falsos primitivos, celticismo, linguagem popular e calão. 7 — Quem inventa palavras novas que sejam boas? 8 — A dicção poética e a linguagem da poesia, intromissão da norma cronológica, exigência social e comercial de originalidade (T. S. Eliot Gertrude Stein), o «perito do *cliché*», Gourmont, *clichés* engenhosos e originais, o *Barrymore* de Gene Fowler, H. W. Fowler sobre citações mal aplicadas. 9 — «Serras velhas com dentes novos», a sofisticação noviorquina *versus* estilo escolar, tradição e uso, Milton a Pope, Dante a Gray, Wordsworth e a poesia da natureza do séc. XVIII, Blake e o elizabetismo.

1

Num ponto posterior da nossa exposição (Cap. XX) teremos ocasião de considerar o problema até que ponto uma minuciosa análise verbal da poesia pode falhar em prestar a devida justiça às características estruturais mais maciças de outras obras como novelas, épica e dramas. A crítica literária americana dos meados do séc. xx tem levantado este problema com uma insistência que poderia até ser tomada, neste ponto como um desencorajamento à nossa dignificação do episódio da «dicção poética» do séc. XVIII e sua condenação por Wordsworth. A «dicção poética» e a reacção contra ela, todavia, sobressaem de maneira notável na história crítica, e é com certa intenção que resolvemos insistir nelas. O conceito de «dicção poética» é, pelo menos, cómodo para o teorizador e para o historiador literário. Tem pelo menos a vantagem de reduzir, a uma forma quase definível e verificável, muitos outros problemas de crítica literária. A «dicção poética» é um bom modelo, em escala reduzida, dos problemas maiores.

2

A questão da dicção poética tinha-se feito sentir com firmeza, na consciência literária inglesa, mais ou menos desde a época de Chaucer, isto é, desde o início da literatura inglesa da Renascença, e com particular intensidade desde o tempo de Spenser. Uma nova consciência linguística, a nova expansividade linguística da nação renascentista, promoveu o enriquecimento erudito da expressão vernácula e produziu uma pletora de palavras [1]. O espírito de uma arte consciente de si mesma, um tanto diferente mas intimamente relacionado, originou uma dicção especificamente poética. Esta dicção desenvolveu-se ràpidamente com a tradição de uma poesia importante expressa numa língua importante, e o desenvolvimento e aperfeiçoamento desta poesia através de várias gerações de poetas e críticos.

Que modalidades de dicção poética foram, exactamente, inventadas e transmitidas pela sucessão de poetas e tradutores ingleses — por Spenser, Fairfax, Sandys, Milton, Dryden, Pope, Thomson, Collins, Gray? Trata-se de uma questão complicada. Podem distinguir-se modalidades maiores e menores. Algumas espécies de dicção poética (como as flores petrarquianas que floresceram nos sonetistas menores elizabetanos e vieram a originar, com Spenser e Sidney, graciosas e leves grinaldas, ou as palavras do dialecto rústico do *Shepheardes Calender* de Spenser) não tiveram seguimento na era neoclássica. Outras tornaram-se mais fortes

[1] Cf. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language* (Oxford, 1934).

e consolidaram-se na tradição inglesa, sem interrupção, até à época de Wordsworth. Sem entrar longamente naquilo que é mais um assunto de poética que de história crítica, pode o historiador da teoria poética notar bem algumas das principais variedades de dicção poética que se fixaram no complexo do séc. XVIII. Um pouco à parte talvez encontra-se a corrente arcaica, melancólica e de vários tons românticos, inventada por Spenser na *Faerie Queen* [1] e pròdigamente repetida nas imitações spenserianas do séc. XVIII. Uma dicção mais distintamente clássica pode ser descrita sob três rubricas gramaticais: (1) Quanto à etimologia, a tendência mais pronunciada era a continuação do latinismo renascentista, particularmente devido ao auxílio oriundo do ressurgimento de vocabulário e ideias científicas ou «filosóficas» e dos significados ovidianos e virgilianos nas traduções de Dryden e dos seus predecessores. (2) Em relação às partes do discurso, a tendência mais vincada era o aumento de adjectivos, não só derivados do Latim como também uma grande multidão de novas palavras científicas e poéticas com a terminação inglesa -y [2]. O desenvolvimento da observação empírica durante todo este período teve um efeito inflacionista sobre a linguagem descritiva. (3) Quanto à relação lógica e sintáctica, a tendência mais pronunciada era a junção do adjectivo com o substantivo numa espécie de brilhante e polida frase feita, ou perífrase, por vezes epitética e redundante no estilo homérico, por vezes também mais abstractamente em jeito de definição (por géneros e propriedades), de uma maneira que hoje em dia se considera como reflectindo uma filosofia e ciência de classes ordenadas num cosmos estável [3].

O tipo de definição da perífrase estava numa relação bastante estreita com o padrão de universalidade e abstracção que discutimos no nosso

---

[1] Cf. Ernest De Selincourt, ed. *The Poetical Works of Edmund Spenser* (Oxford, 1932), Introdução, pp. LXI-LXII; F. M. Padelford, «Aspects of Spenser's Vocabulary», *PQ*, XX (Julho, 1941), 279-83; E. E. Stoll, *Poets and Playwrights* (Minneapolis, 1930), p. 193.

[2] George Gordon, *Shakespeare's English*, S. P. E. Tract n.º 39 (Oxford 1928), p. 274; John Arthos, *The Language of Natural Description in Eighteenth-Century Poetry* (Ann Arbor, 1949) Appendix C.

[3] Cf. Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research* (Cambridge, 1942), p. 84, sobre «Physico-theological nomenclature»; John Arthos, *The Language of Natural Description*, capítulos IV e V. Podem talvez nomear-se outros correlativos da dicção poética do séc. XVIII. O fecho e simetria do verso emparelhado, por exemplo, podem muitas vezes ter exigido o adjectivo trocaico ou dáctilo. Cf. Thomas Quayle, *Poetic Diction* (Londres, 1924), cap. II, p. 29, citando os *Ensaios* de Shenstone. A personificação, tal como a encontramos na poesia de Johnson, Collins ou Gray, é uma espécie de abstracção que pode ser considerada como um tipo especial de dicção poética. Cf. Bertrand H. Bronson, «Personification Reconsidered», *ELH*, XIV (Setembro, 1947), 163-177; Earl R. Wasserman, «The Inherent Values of Eighteenth-Century Personification», *PMLA*, LXV (Junho, 1950), 435-63.

último capítulo. E o gosto pelo universal implicava, como vimos, certa desconfiança em face da particularidade, e a atribuição a esta do carácter de inferioridade, mediocridade ou vulgaridade. Os estilos clássicos elevado, médio e baixo que vimos transferidos, pela teoria clássica mais tardia, da oratória para a poesia (transformando-se nos estilos épico, geórgico e pastoril) [1] parecem, pelos meados do séc. XVIII, ter sido simplificados nos conceitos polares de elevado e baixo. Assim Addison podia ser culpado de ter afirmado:

> Uma vez que frequentemente sucede que as frases mais evidentes, e as que são empregadas na conversação vulgar, se tornam demasiado familiares ao ouvido e ficam repassadas de uma espécie de mediocridade ao passar pelas bocas do vulgo, deveria um poeta ter particular cuidado em se precaver contra maneiras de falar idiomáticas. — *Spectator* n.º 285.

E Pope:

> Deve também admitir-se que existe uma majestade e harmonia na língua grega que geralmente contribui para elevar e apoiar a narrativa. Mas deverei também observar que isto é uma vantagem que surgiu na língua desde os tempos de Homero: porque as coisas afastam-se da vulgaridade deixando de ser usadas; e se as palavras que se nos deparam nas línguas actuais fossem igualmente sonoras ou musicais em si mesmas, mesmo assim pareceriam menos poéticas e menos fora do vulgar que as de uma língua morta, e só pelo motivo de andarem na boca de toda a gente [2].

E Samuel Johnson, num passo do *Rambler* sobre Shakespeare, ergueu um dos monumentos mais notórios ao estilo empolado.

> As palavras tornam-se baixas ou vulgares conforme as ocasiões a que se referem, ou o carácter geral daqueles que as empregam ...
>
> Vem, ó noite espessa!
> E amortalha-te no pardacento fumo do inferno
> Para que a minha afiada faca não veja a ferida que abre,
> Nem o céu espreite através do manto da escuridão
> A gritar: Pára! Pára!

---

[1] Vid. Cap. VI, p. 129, Cap. VIII, p. 181.

[2] Pós-escrito à tradução de Pope de *Odisseia*. Cf. James Sutherland, *A Preface to Eighteenth Century Poetry* (Oxford, 1948), p. 85.

> ... a eficácia desta invocação é destruída pela inserção de um epíteto que agora raramente se ouve a não ser na cavalariça, e a noite *pardacenta* pode surgir ou desaparecer sem outro sinal de si que não seja desprezo ... [o] sentimento é enfraquecido pela utilização do nome de um objecto empregado por carniceiros e cozinheiros nas ocupações mais inferiores ... Quem é que, sem diminuição da sua gravidade, poderá ouvir falar nos vingadores do crime *a espreitarem através de um manto*? — *Rambler n.º* 168.

A seguinte defesa positiva de uma dicção poética especial é-nos dada por Gray:

> A linguagem da época nunca é a linguagem da poesia; excepto entre os Franceses, cujo verso, quando o pensamento e a imagem o não sustêm, em nada difere da prosa. A nossa poesia, pelo contrário, possui uma linguagem peculiar, à qual quase todos os que têm escrito acrescentaram alguma coisa, enriquecendo-a com frases estrangeiras e derivações; sim, muitas vezes até palavras da sua própria composição ou invenção. Shakespeare e Milton foram grandes criadores neste sentido; e ninguém houve mais desavergonhado que Pope ou Dryden, que contìnuamente foram buscar expressões ao primeiro destes autores [1].

Os termos «dicção» e «dicção poética» parecem ter surgido um pouco antes, em plena era augustana. Dryden emprega o termo «dicção» com uma apologia do Latinismo, no prefácio de *Sylvae* (1685). A primeira pessoa a empregar o termo «dicção poética» parece ter sido Dennis, no seu *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (cap. V), 1701. No seu *Prefácio* da Ilíada (1715) Pope escreveu: «Reconhecemos nele [Homero] o pai da dicção poética» [2]. Como em relação a tantos outros temas clássicos, Samuel Johnson escreveu uma última palavra retrospectiva:

> Não havia ... antes da época de Dryden dicção poética ... Aquelas felizes combinações de palavras que distinguiam a poesia da prosa raramente haviam sido tentadas; poucas elegâncias havia ou flores de linguagem [3].

---

[1] A Richard West, 4 de Abril de 1742, *Letters*, ed. Leonard Whibley, I, 98. Cf. a recomendação da «dicção poética» de Lorde Chesterfield ao filho com sete anos de idade (*Letters*, Outubro 26, 1739).

[2] Thomas Quayle, *Poetic Diction*, p. 7; F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, p. 71.

[3] *Life of Dryden*, *Lives* (ed. G. B. Hill), I, 420.

3

Surgiram duas espécies de protesto contra a dicção poética: a dos classicistas, hostis a pedantismos e afectação, defendendo o idioma polido, a palavra falada das pessoas educadas, e a dos românticos, hostis às mesmas coisas, mas defendendo o primitivo, o singelo, o directamente passional, a linguagem falada natural.

O primeiro destes protestos ocorre intermitentemente através da época clássica e da Renascença. É a voz de Horácio *(usus quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi)*, de Ben Jonson («Gosto da linguagem pura e elegante, mas simples e usual») [1], de Dryden no seu prefácio de *Annus Mirabilis*. («Não é a sacudidela ou o ferrão de um epigrama... ou o tinido de uma paronomásia ainda mais pobre»), de Pope no seu *Ensaio*:

> A falsa eloquência, tal como um vidro prismático,
> Espalha as suas cores berrantes por todos os lugares;
> Deixamos de discriminar a face da natureza,
> Tudo brilha do mesmo modo, sem qualquer distinção.
> — II, 311-314.

É a voz de Goldsmith, na sua *Vida de Parnell* [2], queixando-se da «barbaridade primitiva» dos spenserianos e miltonistas contemporâneos.

O protesto clássico é mais ou menos contínuo, mas ao mesmo tempo é moderado, bem-humorado, com escassas características revolucionárias. O mesmo Goldsmith que acusa os arcaizantes de «imaginarem em vão que quanto mais os seus escritos se diferenciam da prosa tanto mais se assemelharão à poesia» virá a escrever um ensaio intitulado «A Poesia, distinta de outras composições literárias». «Certas palavras» estão «particularmente adaptadas à expressão poética». Jonathan Swift era um coerente defensor clássico do sentido da boa prosa e da norma idiomática, mas o seguinte passo do seu satírico *Apollo's Edict* (1721) exemplifica a ambiguidade da posição clássica:

> Os vossos heróis trágicos não empregarão linguagem teatral,
> Nem os pastores uma linguagem *poética*:
> Só a simplicidade pode conceder graça
> Às maneiras das gentes rurais.

---

[1] *Timber*, n.º 118.

[2] *The Miscellaneous Works of Oliver Goldsmith* (Londres: Globe Edition, 1919), p. 483. «Estes inovadores mal orientados não se contentaram com o restaurar palavras e frases antiquadas, mas entregaram-se às transposições mais desregradas e às construções mais desagradáveis, imaginando em vão que quanto mais os seus escritos se diferenciarem da prosa tanto mais se assemelharão à poesia». Vid. também Samuel Butler, *Hudibras*, II Parte, Canto I, II, 591-632.

Talvez Swift se sirva de uma irónica insinuação naquela perífrase final. Os «pastores» tornam-se nas «gentes rurais» no decorrer de um certo número de sílabas que lhes negam direito a tal título. Ou aceitará Swift certa quantidade de dicção sem dar por ela? A questão evola-se do poema e penetra na região obscura das intenções conscientes ou inconscientes de Swift.

A revolta final, coroada de êxito, contra a «dicção poética» clássica foi mais violenta — um protesto do segundo tipo, primitivo, ingénuo, «vegetalmente» radical [1], o primeiro do seu género pelo menos na literatura inglesa, e uma coisa característica de uma nova era social e filosófica. Vale a pena lembrar que, nas afirmações que vamos citar, Wordsworth reagia imediatamente não tanto contra Spenser, Milton e Pope [2], os poetas que haviam criado a dicção poética inglesa, como contra os seus próprios contemporâneos, agora anónimos, autores daquela mistura de dicções que constituía então o género poético principal. A citação seguinte, extraída da *Monthly Magazine* de Fevereiro de 1797, é especializada em elegância perifrástica:

> Para ti os prados espalham o seu florido tapete,
> E o sorridente Oceano alisa o seu ondeado leito;
> Um brilho mais puro exibem os ígneos pólos,
> Envoltos na brilhante efluência de etéreo dia,
> Quando a garrida Primavera irrompe através dos seus portões,
> E o brando Zéfiro ondeia a sua balsâmica asa.
> E então os alegres cantores cobertos de penas
> Sentem vibrar nas veias as tuas penetrantes setas.

O mesmo número da *Monthly* contém este exemplo da melancolia aperfeiçoada transmitida na tradição dos poemas menores de Milton:

> Oh, longe se afastem do meu retiro
> Os pés da avareza e da ambição!
> Possa eu, sem consciência do seu poder,
> Desfrutar a hora pacífica, gregária.

---

[1] *Kenneth Burke*, «The Vegetal Radicalism of Theodore Roethke», *Sewanee Review*, LVIII (Inverno, 1950), 76, argumenta que todos os movimentos no sentido de um novo estilo se orientam para o «infantil», um processo de reexprimir as coisas básicas.

[2] «Até ao momento presente acredito que poderia repetir, com um pequeno esforço prévio da minha memória, vários milhares de versos de Pope» (*Letters of the Wordsworth Family*, ed. W. Knight, Boston, 1907, III, 122). A afirmação faz parte de um comentário feito por Wordsworth, em 1836 ou mais tarde, a propósito do *Spirit of the Age* de Hazlitt, e registado nas *Memoirs* manuscritas de Barron Field.

Possa eu. debaixo das hastes da vide,
Da doce madressilva, ou da rosa silvestre,
Quando a noitinha derrama o bálsamo do seu orvalho,
Cortejar a casta, inspiradora musa [1].

Além destes, registemos alguns breves exemplos dos versos que Wordsworth ousou imprimir nas *Baladas Líricas* de 1798 e que ele defendeu no seu *Advertisement* e no seu Prefácio de edições posteriores [2].

«Quantos sois vós então?», disse eu,
«Se eles dois estão no céu?»
E a pequenita respondeu,
«Ó meu senhor, nós somos sete».

Poucos meses de vida tem à sua frente
Como ele mesmo vos irá dizer,
Porque quanto mais trabalha tanto mais
Os seus pobres e velhos tornozelos incham.
Meu bom leitor, vejo
Com que paciência tens esperado,
E receio que aguardes agora
Que te contem alguma história.

Ouvi milhares de notas misturadas
Enquanto me reclinava num bosque,
Naquele suave estado de espírito
Que surge, quando ao espírito
Pensamentos agradáveis
Trazem consigo os tristes.

E Susana piora cada vez mais,
E Betty está numa *situação* difícil
E ninguém há que lhe diga
Se deverá ir ou ficar
— Ela está numa *situação* difícil.

---

[1] Os dois exemplos encontram-se citados em *Wordsworth's Theory of Poetic Diction* de Marjorie L. Barstow (New Haven, 1917), pp. 62-3.

[2] Os textos de 1800, 1802 e 1805 podem ser consultados em *Wordsworth, Representative Poems*, ed. Arthur Beatty (Nova Iorque, 1937), pp. 676-704.

No seu *Advertisement* de 1798 Wordsworth classificou estes poemas de experimentais, e disse que tinham sido «escritos sobretudo com o objectivo de verificar até que ponto a linguagem conversacional das classes médias e inferiores era adaptável aos prazeres poéticos». Receava que os seus leitores pudessem pensar que ele havia sido «demasiado baixo» e «demasiado familiar», mas punha em contraste com o seu próprio estilo «o aspecto berrante e a fraseologia oca de muitos escritores modernos» [1]. No seu *Prefácio* algumas das afirmações são ainda mais francas. Sente-se orgulhoso por «pouco» se ter servido «do que geralmente se chama dicção poética». O seu objectivo tem sido «imitar e, tanto quanto possível, adoptar a verdadeira linguagem dos homens» [2]. Declara que «nem há, nem pode haver, nenhuma diferença essencial entre a linguagem da prosa e da poesia» [3]. A objecção que formula contra a dicção poética é a de que ela não é fiel à natureza, quer à natureza externa, quer à natureza humana nas suas respostas à natureza externa. «Esforcei-me sempre por encarar o assunto com firmeza; consequentemente, espero que haja nestes poemas pouca falsidade de descrição, e que as minhas ideias estejam expressas em linguagem adaptada à sua respectiva importância.» Parece acreditar também que mesmo expressões honestas podem tornar-se má poesia precisamente por serem repetidas. «Eu ... abstive-me do emprego de muitas expressões, em si mesmas apropriadas e belas, mas que têm sido totalmente repetidas por maus poetas, até que a elas ficam ligados aqueles sentimentos de aversão que dificilmente qualquer arte de associação poderá dominar.» No aspecto genético, o *Prefácio* contém uma forte afirmação das razões pelas quais a linguagem das pessoas «rústicas e das baixas camadas sociais» [4] é susceptível de ser poética:

> ... Porque estes homens comunicam hora a hora com os melhores objectos dos quais originàriamente deriva a parte melhor da linguagem; e porque, devido à sua posição na sociedade e à uniformidade e estreito âmbito da sua convivência, visto encontrarem-se menos sob a influência da vaidade social, exprimem os seus sentimentos e ideias em expressões simples não trabalhadas. Consequentemente, esta linguagem, brotando de uma experiência repetida e de sentimentos regulares, é uma linguagem mais permanente e muito mais filosófica do que a que os poetas frequentemente empregam em sua substituição.

---

[1] Coleridge, *Biographia*, Cap. I, fala «no brilho e esplendor de uma imagística perpétua embora interrompida e heterogénea... uma coisa anfíbia».

[2] Cf. a sua nota posterior a *Simon Lee the Old Huntsman:* «A expressão, quando os cães tinham saído, "muito gosto de os ouvir latir!" era literalmente sua».

[3] O texto é o de 1802, levemente alterado em relação ao de 1800.

[4] «Baixas» transforma-se em «humildes» em 1832.

Este *Prefácio* contém, todavia, algumas afirmações que se assemelham a tentativas para qualificar a opinião principal de Wordsworth em relação à «verdadeira linguagem dos homens», a linguagem das pessoas «rústicas e das baixas camadas sociais». Porque ele fala também de «uma selecção da verdadeira linguagem dos homens num estado de *sensação activa*», de «certo *colorido de imaginação*, pelo qual as coisas vulgares devem ser apresentadas ao espírito de *uma maneira invulgar*» [1].

Ele pretende transformar situações vulgares em situações «interessantes», seguindo nelas as leis da natureza humana «até em relação à maneira como associamos ideias num *estado de excitação*». «Toda a poesia boa», como os leitores do *Prefácio* recordarão, «é o espontâneo extravasamento de *poderosos sentimentos*» [2].

4

O simplismo e primitivismo dos poemas de Wordsworth, e ainda mais o da sua teoria, provocou um considerável e imediato protesto do público. Mas o crítico que falou com mais sensata autoridade foi Coleridge, após um lapso de dezassete anos, na sua *Biographia Literaria* cheia de reminiscências. A argumentação de Coleridge sobre dicção poética pode sumariar-se em três rubricas principais:

(1) Disse que se Wordsworth, ao argumentar que a linguagem da «poesia» era essencialmente a mesma da prosa, pretendia apenas significar que a poesia e a prosa possuíam o mesmo vocabulário ou se serviam do mesmo dicionário, a sua afirmação não passava de um truísmo. Coleridge concluiu que Wordsworth realmente queria dizer que a maneira poética de combinar as palavras não divergia da da prosa. E isto, retorquiu, era notòriamente falso [3]. (Vale talvez a pena observar que Wordsworth pode, de facto, não ter tornado absolutamente claro se

---

[1] 1802.

[2] O itálico nestas citações é nosso. No mesmo ano (1800), a carta de Wordsworth ao crítico John Wilson desenvolve a sua teoria do modo seguinte: «Agradar, a quem? ou a quê? Respondo: à natureza humana, como ela sempre tem sido e sempre será. Mas onde encontrar o melhor padrão para isto? Respondo: no nosso íntimo; desnudando os nossos corações e olhando para os homens que levam uma vida mais simples e mais de acordo com a natureza; homens que nunca conheceram falsos requintes». Mas ele também afirma: «Não basta para mim, como poeta, delinear meramente aqueles sentimentos com que todos os homens *simpatizam;* é também muito de desejar que a estes se acrescentem outros com os quais todos os homens *possam* simpatizar, e tais que haja razão para supor que os homens seriam melhores e de moralidade mais perfeita se simpatizassem com eles». A argumentação de Wordsworth tem por alvo o desagrado manifestado por Wilson e os seus amigos devido à poesia *The Idiot Boy*.

[3] Cf. Thomas M. Raysor, «Coleridge's Criticism of Wordsworth», *PMLA*, LIV (Junho, 1939), 496-510.

excluía qualquer dos significados definidos por Coleridge, e que não é necessário, por uma questão de justiça a Wordsworth ou devido aos objectivos da história literária, supor que ele tinha ido até ao ponto de considerar uma distinção nítida.)

(2) Coleridge argumentou que, se uma dada imagem ou figura (por exemplo, a «imagem» de Febo como Sol) é imperfeitamente usada por um dado poeta (por exemplo, Gray, num soneto criticado por Wordsworth), a razão para isso não é o facto de a figura ser uma repetição daquilo que outros poetas tenham feito, mas a circunstância de ela ser, de alguma maneira, uma violação da «gramática, lógica, psicologia», «bom senso» ou «gosto» — as «*regras* da IMAGINAÇÃO» [1].

> ... é um mau verso, não por a linguagem ser distinta da da prosa; mas porque contém imagens incongruentes, porque confunde causa e efeito, a *coisa* real com a *representação* personificada da coisa; em suma, porque difere da linguagem do BOM SENSO! Que «Febo» seja banal e uma imagem de aluno da escola, é uma falta *acidental*, dependente da idade em que o autor escreveu. — II, 58.

Podia encontrar-se outro poeta, Spenser por exemplo, que tivesse empregado bem a imagem de Febo [2].

(3) Coleridge argumentou que é a educação, e não a falta dela, que tende a criar um poeta. Homens sem educação são desordenados nos seus escritos; carecem do poder de «observação». Se os camponeses de Westmoreland e Cumberland de Wordsworth falavam uma linguagem pura e vigorosa, isto não provinha de uma comunhão primitiva com a natureza, mas de um espírito de independência e de uma sólida educação religiosa e conhecimento da Bíblia e do hinário.

Uma modalidade de linguagem (socialmente definida) não podia ser mais *real* que outra [3]. Mas, numa dada circunstância, podia ser mais ou menos poética. Na sua apreciação da própria obra poética de Wordsworth, Coleridge notou que Wordsworth sofria das dificuldades de um ventríloquo na sua ilegítima simpatia pela forma dramática. Ou era um rústico que falava com uma autoridade própria de Wordsworth, ou nos surgia a falta contrária, coisas terra-a-terra, circunstancialidade, e um autêntico prosaísmo [4]. «Medi-o de um lado ao outro; Tem três pés de

---

[1] Cap. XVIII (*Biographia*, ed. J. Shawcross, II, 64-5).

[2] O professor de Coleridge em Christ's Hospital, o Reverendo James Bowyer, tinha tido o costume de dizer que «nos poetas verdadeiramente grandes... havia uma razão não só para cada palavra, mas para a posição de cada palavra» (Cap. I; I, 4).

[3] Capítulo XVII (II, 39).

[4] Capítulo XXII (II, 101, 109).

comprimento e dois pés de largura.» Não é possível a um poeta, insistia Coleridge, especialmente um poeta lírico, «imitar verdadeiramente uma pessoa tagarela e despida de interesse sem repetir os efeitos da falta de interesse e da tagarelice» [1].

5

O episódio das *Baladas Líricas* estava, sem dúvida, longe de resolver a questão da dicção poética em Inglaterra. Antes de terem passado muitos anos, um recensor dos poemas de Wordsworth iria levantar a sua voz para acusar Wordsworth de haver cultivado a sua modalidade própria de dicção poética, mais perigosa que a antiga por «mais dissimulada e sub-reptícia», mais «insidiosa». Uma nova série de «palavras feitas» encontrava-se, segundo parecia a este recensor, espalhada através da «fugidia» poesia daquela época «com uma espécie de falta de sentido emotivo» — palavras como, por exemplo, *selvagem*, *brilhante*, *escuro*, *solitário*, *leve*, *sonho*. O princípio que presidia ao seu emprego era uma associação sentimental que dava cor a um «pretexto para transmitir sentido» — «de uma maneira que os prefácios do sr. Wordsworth explicarão» [2].

Um historiador recente da linguagem poética inglesa notou a progressiva «deliquescência» de dicção na poesia inglesa (desenvolvimento de certa norma sub-reptícia) durante a época de Tennyson e dos pré-rafaelitas [3]. No nosso próprio século sentimos várias vagas de reacção àquela época, o imagismo de Pound, o realismo de Masefield, a inclusividade metafísica de Eliot. Nada é susceptível de parecer mais axiomático hoje ao estudioso da poesia que afirmações como: «A poesia de um povo recebe a sua vida da linguagem do povo e, por sua vez, dá-lhe vida também» [4], ou ainda: «a linguagem que serve para o trabalho, para o amor, para o casamento, para o nascimento e para a morte, e para a

---

[1] Capítulo XVII (II, 36). Cf. carta a Southey, Julho 29, 1802 (*Letters*, ed. E. H. Coleridge, I, 386): «Aqui e ali uma ousada humildade de linguagem e versificação, e uma estrita adesão a coisas terra-a-terra, mesmo a prolixidade...»

[2] [Sir Henry Taylor], «Wordsworth's *Poetical Works*», *Quarterly Review*, LII (1834) 318-19. Cf. Theodore Spencer, «Antaeus, or Poetic Language and the Actual World», *ELH*, X (Setembro, 1943), 182-3. Taylor significa que a defesa de Wordsworth da sua própria dicção oferece a base lógica de uma nova dicção poética. Surge um estreito paralelo entre a argumentação de Taylor e a própria acusação de Wordsworth contra a dicção poética mais antiga. Vid. especialmente o Apêndice às *Baladas Líricas* (1802).

[3] F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language* (Oxford, 1934), pp. 108-15.

[4] T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Cambridge, Mass.: 1933) p. 5.

compartilhação amiga do pão, também serve... para a elaboração de poesia» [1].

Não obstante, o debate entre Wordsworth e Coleridge constituiu um significativo acontecimento na história literária inglesa. Faz parte da primeira revolta romântica inglesa contra a dicção poética, e é um monumento mais ou menos adequado a dois problemas: um, genético — entre que espécies de pessoas teve a sua origem a linguagem poética?; o outro, crítico — como é que a «dicção poética», no sentido de qualquer coisa indesejàvelmente artificial, pode distinguir-se da linguagem válida, característica, da poesia?

6

O primitivismo de Wordsworth era uma coisa que possuía numerosas relações com o seu passado imediato, embora algumas delas estejam apenas vagamente implícitas. Vico era uma fonte que ele, certamente, havia ignorado. Não é necessário investigar como ele se encontrava em contacto directo com Herder e outros escritores europeus sobre o tema da *Volkspoesie*, ou com as teorias da composição por bardos das épicas de Homero em escritores ingleses como Blackwell, Kames e Blair [2]. Fenómenos mais concretos são as falsificações arcaicas do séc. XVIII (as épicas ossiânicas de Macpherson, as baladas rowleyanas de Chatterton), o culto do «nobre selvagem», do «filho da natureza», e os poetas operários patèticamente explorados — Stephen Duck o malhador, Henry Jones o assentador de tijolos irlandês protegido de Lorde Chesterfield, James Woodhouse o sapateiro, Anne Yearsley a leiteira (Lactilla), que se encheu de vaidade e questionou com Hannah More [3]. A voga ficou registada no ridículo de Byron:

> Quando qualquer jovem activo, possuidor de qualquer barraca,
> Emprega a sua pena menos apurada que a sua sovela,
> Logo abandona a sua aconchegada loja e o calçado que lá tem:

---

[1] Harriet Monroe, citada in Marguerite Wilkinson, *New Voices* (Nova Iorque, 1931), p. 113.

[2] Cf. Wellek, *Rise*, p. 87; e a recensão de Wellek da *Autobiografia* de Vico, *PQ*, XXIV (1945), 166-8. O conhecimento de Wordsworth com o Abade Delille e outros poetas franceses geórgicos do séc. XVIII, evidenciado nos seus primeiros poemas *An Evening's Walk* e *Descriptive Sketches*, é discutido por Arthur Beatty no seu *Wordsworth, Representative Poems* (Nova Iorque, 1937), pp. 31-3, 673.

[3] C. B. Tinker, *Nature's Simple Plan* (Princeton, 1922), pp. 92-103. Uma diferença entre Wordsworth e os seus precursores do séc. XVIII era que, nestes últimos, a preferência pela natureza não atingia a crise da dicção. Era nisto que Wordsworth se lhes opunha. Os poetas supostamente primitivos ou naturais do séc. XVIII não se distinguiam por uma simplicidade wordsworthiana de linguagem. Empregavam todos os ornatos. O ponto era que precisamente se mostravam capazes de fazer uma coisa dessas, o que parecia julgar-se como revelando alguma coisa acerca das origens, acerca da inspiração natural.

Abandona S. Crispim e os remendos pela musa,
Ó céus! como o vulgo se espanta! como as multidões aplaudem!
Como as damas lêem, e os literatos louvam!
...
Deixai seguir a poesia, impregnai o todo,
Tal como a alma rústica e mecânica!
Vós, melodiosos sapateiros! prolongai as vossas melodias,
E produzi ao mesmo tempo uma chinela e uma canção [1].

O primitivismo de Wordsworth fazia parte de uma reacção geral, bem consolidada já antes dele, contra o lado aristocrático do neoclassicismo. Vimos que Dryden acreditava que a verdadeira linguagem da poesia — o próprio modelo da poesia correcta — era a linguagem do rei e da corte. Pope prefessava as mesmas ideias, pelo menos em relação à época isabelina [2]. Quanto a Jorge II sentia muita dificuldade em dizer o mesmo [3]. Swift [4] e Johnson mostravam-se muito severos para com as imbecilidades da conversação da sociedade elegante. Johnson falava de «frases femininas», «barbarismos em moda» [5]. Era possível, talvez usual, durante toda esta época, que a tendência antiaristocrática não atingisse aquele puro primitivismo naquilo a que a crítica marxista chamaria mais tarde o padrão burguês. Assim Goethe, exprimindo explìcitamente uma ideia cuja existência, sem dúvida, se verificava já muitas vezes implìcitamente, escrevia: «Uma classe média é muito mais favorável ao talento [que uma classe superior], e por isso todos os grandes artistas e poetas se encontram nas classes médias» [6].

O período que decorre desde Wordsworth até ao momento presente tem sido notável pela variedade e complexidade das suas tendências arcaizantes e primitivistas. Algumas delas, como o padrão camponês a que chegou Tolstoi, não têm tido nenhuma relação directa com a linguagem. Outros, como a saxonização teorética dos ensaístas e eruditos ingleses (Macaulay, por exemplo, e Furnivall), ou a saxonização prática do tradutor homérico Francis Newman [7], situam-se òbviamente no campo da «dicção poética». Depara-se-nos agora, em contraste com os princípios do séc. XVIII, um primitivismo provido de um formidável aparato arqueológico e filológico. Um desenvolvimento especial ulterior constituiu um

---

[1] *English Bards and Scotch Reviewers*, II, 765 ff.

[2] Vid. o seu *Prefácio* de Shakespeare.

[3] Vid. a sua *Epístola a Augusto*.

[4] Vid. *The Tatler* n.º 230.

[5] *Idler* n.º 77.

[6] *Conversações*, Fevereiro 24, 1825. Cf. a frase de Wordsworth «linguagem conversacional nas classes médias e baixas da sociedade».

[7] Cf. Cap. XX, p. 532.

certo afastamento esotérico do ponto primitivo. Isto significa a admissão da existência de falsos primitivos ou «poseurs» burgueses (como Robert Burns ou Longfellow), mas, ao mesmo tempo, a afirmação da existência de uma autêntica sabedoria rústica, uma tradição oral desde o início do mundo. Isto estava outrora de harmonia com a sabedoria aristocrática e culta (a choupana com o castelo e o claustro), mas ambas as coisas foram agora separadas pela cunha da cultura burguesa e começam a desaparecer. A teorização deste tipo teve uma orientação céltica e visionária [1].

Qualquer teoria sobre as origens poéticas que hoje prevaleça de maneira explícita tem ainda todas as probabilidades de ser primitivista. A nossa vasta literatura no domínio do dialecto, linguagem popular, calão e gíria, constitui um testemunho de um interesse primitivista entre os eruditos. E este interesse levanta, por vezes, problemas muito curiosos, não só relativamente à compilação, mas também quanto à valoração. Para escolher um exemplo entre muitos: um escritor, na revista *American Speech*, argumenta que, durante a Segunda Guerra Mundial, havia duas espécies de calão militar: um pequeno número de termos realmente inventados por soldados e verdadeiramente expressivos (*shack up*, *sweat out*, *latrine rumour*, *chew ass*) [2] e um número muito mais vasto de termos falsos inventados por jornalistas, trabalhadores da *United Service Organization* (*vaca blindada* em vez de leite enlatado, *folha de escândalos* em vez de folha de pagamentos, *tubo da miséria* em vez de bugle, *expediente para ir para casa* em vez de licença, *granadas de mão* com o significado de almôndegas de carne, *remendos de pneu* em vez de panquecas). Da mesma maneira existem duas espécies de calão de jazz: as expressões autênticas dos músicos

---

[1] Vid. W. B. Yeats, «What is Popular Poetry?» in *Ideas of Good and Evil* (Londres, 1903), pp. 1-15. A discussão filológica clássica é a relativa à origem da lírica medieval vernácula, a poesia dos trovadores e o Minnesang. Encontrar-se-á a sua origem na cultura cortesã ou na arte popular dos menestréis ? Vid. Leo Spitzer, «The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories», *Comparative Literature*, IV (Inverno, 1952), 1-4, 17-22. «Onde poderemos então colocar, dentro do lirismo primitivo, as canções de amor femininas lírico-narrativas inferidas das *jarchas* (= *refrão*) ? Evidentemente naquela estruturação pré-cristã de bailadas femininas, colectivas e improvisadas na Primavera, que G. Paris, seguido aqui por Frings, reconheceu encontrar-se na base de toda a lírica vernácula românica e germânica.» «Somos levados em última análise a visualizar um mundo primitivo de mulheres a dançar e a cantar trovas de amor que lhes eram fornecidas pelos poetas (um *Glückslaut* ou *Klage* «im Munde des Mädchens, aber von einem Mann, dem Dichter, hineingelegt»), que deste modo realizam um prazer por delegação... Tal colaboração dos dois sexos não é nenhuma *creatio ex nihilo*...»

[2] Perante a impossibilidade de encontrar termo português igualmente expressivo e com o mesmo sentido, achou-se preferível indicar, em nota, o seu significado: *shack up*, amantizar-se com mulher alheia; *sweat out*, espera cheia de ansiedade; *latrine rumour*, rumor de latrina; *chew ass*, censurar insultuosamente. (*N. do T.*)

e entusiastas do jazz (*Tailgate, solid, jam, riff, gutbucket, barrelhouse*) [1], e as invenções espúrias de agentes publicitários, mestres-de-cerimónia e revistas musicais populares (*caixa dos deuses* em vez de órgão, *batedor de peles* para o tocador de tambor, *seringa* com o significado de trombone, *chupador de lascas de madeira* em vez de clarinetista, *casota de cão* para rabeca baixa, *caixa de grades* para viola).

> Em cada caso, os termos especialmente inventados por pessoas não familiarizadas, por experiência própria, com a vida diária dos soldados ou músicos traz a marca da sua origem artificial. Raramente servem um objectivo denotador, são de feição laboriosa, e carecem daquela qualidade expressiva dos termos nascidos de uma experiência real dos próprios participantes.

Ao mesmo tempo, todavia, este escritor observa que os músicos e entusiastas do jazz mostram tendência a pôr de parte o seu próprio vocabulário quando utilizado por utentes comerciais [2]. Nesta modalidade de inquérito, de onde poderá tirar-se uma inferência? Poderá inferir-se a qualidade do termo a partir da sua origem, ou a origem a partir da qualidade?

7

A questão acerca das origens da linguagem poética parece aludir a uma linguagem a que haja sido conferida certa modalidade de especial virtude poética antes de chegar até ao próprio poeta. Somos compelidos a conceber linguagem poética como uma espécie de vocabulário pré-poèticamente potente ou vigoroso modo de expressão. Ao mesmo tempo, a história da dicção poética sugere fortemente que os principais inventores da dicção poética têm sido os próprios poetas profissionais — Spenser, Milton, Dryden, Pope. Quem cria as novas e expressivas palavras e frases, aquelas que acrescentam qualquer coisa à nossa reserva

---

[2] *Tailgate*, determinado estilo de trombone, tradicional em Nova Orleães, derivado do lugar ocupado pelos trombonistas na parte de trás dos carros durante cortejos ou paradas; *solid*, que se harmoniza com o espírito dos *blues;* esplêndido, óptimo, bom; *jam*, reunião de músicos para uma sessão de improvisação pura; *riff*, figura sonora, executada repetidas vezes, de carácter mais rítmico que melódico; *gutbucket*, jazz tradicional, primitivo; dentro do espírito de improvisação dos anos 20; *barrelhouse*, cabaret onde se toca um jazz directo; designação do estilo de piano aí seguido. *(N. do T.)*

[3] Morroe Berger, «Some Excesses of Slang Compilers», *American Speech*, XXI (Outubro, 1946), 196-8.

de expressões e estão destinadas a sobreviver? Surgirão primeiramente em obras de literatura criadora ou em coisas heterogéneas não-literárias? [1] Seria o bardo primitivo que escreveu a melhor linguagem poética? E se assim foi, seria ele um membro invulgarmente primitivo, ou invulgarmente avançado da sua tribo? Será um poeta moderno um membro invulgarmente avançado, ou invulgarmente primitivo da sociedade moderna?

Se se invocar uma cláusula dramática, isto é, se observarmos que a linguagem de qualquer classe social é apropriada quando um escritor representa aquela classe, a investigação poderá parecer transposta a qualquer coisa completamente diferente. E, de facto, é verdade que a pessoa que se supõe dizer qualquer poema é sempre dramática, e tem sempre de conceber-se como determinada espécie de pessoa, e frequentemente como uma pessoa inculta ou poèticamente inábil. Não obstante — como ouvimos Coleridge observar acerca das experiências de Wordsworth — uma imitação directa de um locutor não-culto corre o risco muito particular de cair numa desordem realística e na insignificância. Isto pode bem ser semelhante àquilo a que um crítico moderno chamou a «ilusão da forma imitativa», ou àquilo a que Dryden chamou «humor mecânico» nas correctas imitações de vida das classes inferiores de Ben Jonson. É também possível ter tediosas imitações correctas da vida da alta sociedade. Johnson e Swift tinham razão quanto a isto. Qualquer pessoa que haja tentado um dia coleccionar expressões brilhantes ou pungentes quer em festas, quer em carruagens-restaurante durante viagens pelo caminho-de-ferro, deve ter notado a prevalência do tipo descarado de frases-feitas e de repetidos simplismos de blasfémia.

8

No fim de contas a única questão com significado crítico é a segunda das duas já referidas anteriormente: como é que a dicção poética, no sentido de qualquer coisa falsa e indesejável, poderá distinguir-se da linguagem válida da poesia? Todavia, pode não ser fácil isolar este problema crítico. Além do conceito das origens tal como já tentámos descrevê-lo, existe ainda outro, uma espécie intermediária de conceito, o da insipidez cronológica, o banalizado, geralmente em associação com o da dicção poética e que tende grandemente a obscurecer a discussão crítica deste

---

[1] Cf. Max J. Herzberg, «Who Makes Up the New Words?» *Word Study*, XXIV (Outubro, 1948), 1-9. Os profissionais modernos citados por Mr. Herzberg formulam modestas exigências à qualidade de inovadores linguísticos. Como qualquer nova expressão que se torna parte da língua tem de aparecer em letra de imprensa para ser registada, parece pelo menos provável que uma frase surja cedo na vida de cada neologismo. Mas elaborarão os jornalistas profissionais as suas próprias palavras novas ou ouvi-las-ão casualmente na comunicação oral entre as pessoas?

último [1]. Para Coleridge parecia mais uma questão entre propriedade e impropriedade, congruência e incongruência. Com efeito, ele aplicou a norma clássica do decorum. Não só Wordsworth como Coleridge atribuíram um papel relativamente leve ao conceito cronológico do «banalizado». Mas a noção do banalizado, do estereotipado, da frase-feita goza hoje de um lugar firmemente estabelecido nos hábitos do pensamento crítico. Tem todas as probabilidades de se encontrar entre os primeiros apelos de um teorizador chamado a explicar o motivo por que a dicção poética é indesejável.

O sentido mais óbvio em que um poeta é obrigado a arrostar com o fardo da originalidade é aquele que relaciona a originalidade com as condições sociais e comerciais do êxito na literatura. Não há nenhuma razão prática para repetir os clássicos ou o seu estilo. Mesmo que qualquer clássico não se tenha transposto oportunamente para a escrita (na sua própria época), e mesmo que, em vez de na sua época, isso lhe acontecesse hoje, as exigências e expectativas do público e editores excluiriam a possibilidade de qualquer êxito. O estudante gracioso que dactilografa uma selecção dos sonetos menos conhecidos de Shakespeare e os apresenta, com o seu nome, a um jornal de Nova Iorque, procede assim com a esperança absoluta de ser rejeitado [2]. Este facto sólido e inabalável acerca de mercados e leitores constitui uma das bases em que se estriba uma espécie de afirmação que, frequentemente, provém com grande autoridade do autor literário bem sucedido. Assim T. S. Eliot:

> Para um poeta representa exactamente a mesma perda de tempo fazer o que já tem sido feito, tal como para um biólogo o redescobrir as descobertas de Mendel. Os poetas franceses em questão realizaram «descobertas» em verso que não podemos dar-nos ao luxo de ignorar, descobertas que não dizem meramente respeito à sintaxe francesa. O não sairmos de Wordsworth equivale a ignorar toda a ciência subsequente a Erasmus Darwin [3].

E Gertrude Stein:

> Toda a profissão literária espelha o problema de viver dentro da contemporaneidade. Cada geração tem de viver nela... o que eu tento tornar compreensível é o facto de cada

---

[1] Cf. Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Nova Iorque, 1953), p. 120.

[2] Cf. David Daiches, *A Study of Literature* (Ithaca, 1948), pp. 127-8.

[3] 1918. Citado por N. H. Pearson e W. R. Benét, *The Oxford Anthology of Americam Literature* (Nova Iorque: Oxford University Press, Inc. 1939), p. 1636.

escritor contemporâneo ser forçado a descobrir aquele íntimo sentido da época dos seus contemporâneos. O escritor, pintor ou quejandos sentem isto mais vibrantemente, e sente uma necessidade de o registar; e é assim que a faculdade criadora procede [1].

Mas o problema crítico da dicção poética e a frase feita ou lugar-comum exige um modo de tratamento um tanto mais preciso. Uma das figuras cómicas menores do nosso tempo é o «perito do *cliché*», que logo de início foi levado a «ir à barra das testemunhas» e se manifestou ao longo destas linhas:

P — Sr. Arbuthnot, o senhor é um perito no emprego do lugar-comum, não é verdade?
R — Sou; possuo um certificado de perito público do lugar-comum.
P — Importa-se de me responder a algumas perguntas sobre o emprego do lugar-comum na linguagem vulgar, quer falada quer escrita?
R — Terei muito prazer nisso.
P — Muito obrigado. Agora só por uma questão de ficha: vive em Nova Iorque?
R — Gosto de visitar Nova Iorque, mas não viveria nesta cidade nem de graça.
P — Então onde vive?
R — Qualquer velho recanto onde eu possa pendurar o chapéu é a minha casa e o meu lar.
P — Que idade tem?
R — Sou gordo, loiro e quarentão.
P — E qual a sua profissão?
R — Bem, depois de queimar as pestanas num instituto superior, fui durante algum tempo trabalhador rural. A seguir andei embarcado. Tenho sido um defensor da lei, um poeta no fundo do coração, um notável membro de um clube e um elegante da alta sociedade, um eminente... [2]

Encontra-se aqui determinada estruturação irónica que transforma uma série de expressões banais numa coisa divertida. Mas o que é que

---

[1] Gertrude Stein, «How Writing is Written», palestra feita a estudantes na Choate School em 1935 (cf. *The Choate Literary Magazine*, XXI, II, 5-14), in N. H. Pearson e W. R. Benét, *The Oxford Anthology of American Literature*, pp. 1446-51.

[2] Frank Sullivan, «The Cliché Expert Takes the Stand», *The New Yorker*, Agosto 31, 1935, pp. 15-16.

torna cada uma dessas expressões numa coisa banal? Não ùnicamente o facto de ser «comida de todos os dias», coisa estereotipada (qualquer palavra no dicionário goza da mesma situação), mas a circunstância de a expressão possuir um carácter especial, mesmo insípido e banal. Tenta fazer uma pequena graça, e a graça está deslocada. Quando o perito do lugar-comum se submeteu ao interrogatório, tudo era contra ele. Dificilmente haveria uma possibilidade para os seus arrebiques, mesmo para o mais despretensioso dentre eles. «Gordo, loiro e quarentão» não é resposta adequada para a barra das testemunhas.

«Na verdadeira noção do lugar-comum», diz um crítico francês, «a incoerência tem o seu lugar ao lado da banalidade» [1]. A lógica da situação sugeriria que mesmo o engenho e a originalidade não constituem provas seguras contra o lugar-comum. As perífrases altamente engenhosas empregadas em certos meios jornalísticos possuem uma ressonância fria, semelhantemente a ecos, embora não possamos dizer de quê. Uma biografia popular, por exemplo, de um actor famoso fornece ao autor de uma recensão os motivos seguintes de lamentação condescendente:

> Para o sr. Fowler, a Broadway é inevitàvelmente «esta rua de caprichosa glória», um fabricante de bebidas alcoólicas um «fabricante de alcoólicas delicadezas», e Shakespeare «o primeiro gentil-homem de Stratford»; o hábito de fumar «uma devassidão bronquial», um tórax cabeludo «um estofo do torso», e os lavabos dos homens «grutas amoniacais» equipadas com «porcelanas grosseiras e rachadas». Quando pretende transmitir a ideia de que alguns ratos brancos se estavam a multiplicar ràpidamente, escreve que «níveos roedores davam o seu fruto»; e quando Barrymore se propõe representar Hamlet ou encarregar-se da «tarefa dinamarquesa», o sr. Fowler diz que «ele anunciou... a sua decisão de envergar as vestes negras do clássico escandinavo» [2].

Algumas das expressões aqui citadas são, sem dúvida, lugares-comuns no sentido cronológico vulgar. Outras, contudo, parecem fora do vulgar. O verdadeiro carácter do seu aspecto chocante (ou presumìvelmente chocante) não se encontra na sua novidade ou velhice, mas na dificuldade

---

[1] Remy de Gourmont, «Of Style or Writing» (tirado da sua *Decadence*, trad. de W. A. Bradley, Nova Iorque, 1921), in *Essays in Modern Literary Criticism*, ed. Ray B. West, Jr. (Nova Iorque, 1952), p. 62. Cf. Gourmont, *Esthétique de la langue française* (Paris, 1905), pp. 301-38, *«Le Cliché»*.

[2] Edmund Wilson, recensão de Gene Fowler, *Good Night, Sweet Prince*, in *The New Yorker*, XIX (Janeiro 22, 1944), 58; também in Edmund Wilson, *Classics and Commercials* (Nova Iorque: Farrar, Straus and Company, 1950).

que uma pessoa tem em idealizar uma desculpa para elas. Há bastantes elementos nas próprias expressões e na sua tradução pelo recensor para sugerir certa e inevitável estupidez. Podem apenas salvar-se pelo princípio da dramatização — e talvez mesmo então à custa do autor. «O estilo confuso e baixo deste livro», diz o recensor, «possui a sua especial adequação ao assunto: é um equivalente literário da atmosfera em que os acontecimentos se realizaram. O que aqui obtemos é o folclore dos Barrymores.»

A má dicção poética inclui uma vasta gama de anti-significados — desde a confusão ou carência de precisão que pode caracterizar toda a obra de um poeta menor e não original até àquelas citações grosseiramente deslocadas e verdadeiros lugares-comuns, como as observadas por H. W. Fowler no seu *Modern English Usage* [1]. Uma pessoa que na realidade se lembre do que acontece no primeiro acto do *Hamlet* não terá culpas na afirmação brincalhona de que os Dez Mandamentos são regras que, de uma maneira geral, têm sido «mais observadas negativamente que positivamente».

9

Poder-se-ia experimentar o conceito de que toda a linguagem é um arsenal de lugares-comuns, encontrando-se algumas expressões, como *homem* e *árvore* mais vulgarmente e mais sòlidamente estabelecidas que algumas outras [2] como *umbroso*, *preliminar*, *espécie lanosa*, *tribo com barbatanas*. A regra empírica usual é a de que o poeta deveria evitar lugares-comuns. Mas uma regra superior é a de que ele deveria dominar todos os lugares-comuns — em todo e qualquer nível. O domínio do lugar-comum pode ilustrar-se nìtidamente, embora de maneira simples, numa espécie de eco verbal, que tem sido chamado «extensão do lugar-comum».

> Ao tombar de um chapéu de latão (com o significado de imediatamente).
> Embelezar o que é belo com pintura de radiador. [3].
>
> Dinheiro poupado é dinheiro esbanjado.
> Um homem conhece-se pelas companhias que arranja.

---

[1] *S. v.* «citação». Cf. Eric Partridge, *A Dictionary of Clichés* (Nova Iorque, 1940), Introdução.

[2] Pode haver insucesso para se conseguir os tradicionais lugares-comuns de uma língua. Pode experimentar-se esta sensação ao ler um dos clássicos, passados para inglês «básico».

[3] George Arms, «Clichés, Extended and Otherwise», *SRL*, XXIX (Novembro 30, 1946), 9.

Ou a expressão autológica, que resume em si o princípio:

> Serras velhas com dentes novos [1].

Estas ressonâncias, em si mesmas, não constituem prova, sem dúvida, contra o emprego do lugar-comum. O valor final depende sempre de um contexto mais vasto. «Metei um escaravelho em álcool e tereis um escaravelho sagrado do antigo Egipto; fazei o mesmo a um mississipiano e tereis um «gentleman». Este espírito com cor local tem uma espécie de valor inferior que é grandemente realçado no *Sanctuary* de Faulkner, mercê do facto de repercutir a expressão de Gowan Stevens, trapaceiro e conquistador [2].

Hoje em dia pode identificar-se certo género de poemas, levemente sofisticados, publicados em revistas, cuja lógica principal é o leve impulso que dão a um padrão de vocabulário próprio do lugar-comum, ou o delicado entrechocar de objectivos contrários que eles criam entre padrões que se interceptam:

> Cada soldado é o seu próprio arquitecto, um especialista
> Na pequena casa construída razoàvelmente
> De acordo com belas linhas tradicionais, completada com
> Uma mulher sorridente à vontade numa varanda protegida [3].

E por outro lado:

> Durante dezanove anos levei uma vida livre de cuidados
> E dor, trabalho duro ou sofrimento nunca soube o que era.
> Embora o mundo se precipitasse loucamente para a luta,
> Poucos eram os meus pensamentos de bem-estar nacional [4].

Não é necessário citar mais nada de qualquer dos dois poemas para estabelecer o contraste: a reprodução simples, inalterada de frases feitas pelo veterano escolar prestes a narrar as suas experiências ao iniciar a vida militar; e a série, destramente apresentada, de lugares-comuns parciais extraídos do mundo dos negócios e da publicidade, num competente relatório da frente da batalha sobre aquilo com que o soldado continua-

---

[1] Ambrose Bierce, *The Devil's Dictionary*, *s. v.* «saw», in *Collected Works* (Nova Iorque, 1911), VII, 310-11.

[2] *Sanctuary* (Nova Iorque, 1931), p. 29.

[3] W. W. Gibson, «The Architects», *The New Yorker*, XX (Outubro 1, 1944), 28. Autorização do autor; © 1944 The New Yorker Magazine, Inc.

[4] Poema de caloiro.

mente sonha. O primeiro poema constitui um exercício numa variedade limitada de extravagância — mas dentro dos seus limites, e em contraste com o segundo, mostra a diferença entre linguagem morta e linguagem viva.

A linguagem adquire profundidade e ressonância apenas pelo uso, e daí o facto de alguns dos usos de palavras mais completas e poèticamente significantes serem precisamente aqueles que ocorrem dentro de uma tradição poética. Ao lado dos versos de Milton

> Nenhuma luz; mas a escuridão visível
> Servia apenas para descobrir cenas de aflição,

colocamos os de Pope:

> À escuridão visível vá-se apenas buscar
> O necessário para semimostrar e semiocultar a intenção profunda.

Gray chamou, com prazer, a atenção para a origem de

> O dobre do sino anuncia o término do dia

nos versos de Dante:

> *... squila di lontano,*
> *Che paia 'l giorno pianger, che si muore.*

Um exame recente da poesia inglesa dos meados do séc. XVIII definiu o «vocabulário maior» daquela poesia como um complexo de palavras muito simples, relacionadas com o interesse dominante na época por símbolos paisagísticos de divindade optimista. Este vocabulário fornece-nos o seguinte verso sintèticamente típico:

> Ergue-te, belo dia, perante os olhos e a alma do homem [1].

A poesia de Wordsworth, surgindo como um clímax artístico e como renovação, mais que como rejeição, da tradição, é, em certo sentido, uma poesia que se volta com toda a simplicidade para a natureza e para a alma humana — mas, inevitàvelmente, fá-lo por meio de palavras, e não apenas

---

[1] Josephine Miles, *The Primary Language of Poetry in the 1740's and 1840's* (Berkeley, 1950), pp. 174, 222.

mereê da simples amplitude de palavras representadas no verso acabado de citar. A poesia de Wordsworth é uma sólida realização e um aprofundamento de certos símbolos da natureza já disponíveis na sua época em simplificações mais ou menos estereotipadas. É uma dramatização desses símbolos pondo-os em contacto com termos seleccionados de planos superiores e inferiores, do mundo metafísico e do alatinado johnsoniano, e das palavras rudes do campo.

De novo vejo
Estas sebes, sebes que mal são sebes, pequenas linhas
De alegre vegetação a correr loucamente: estas herdades,
Verdes até mesmo à porta; e grinaldas de fumo
A subir, em silêncio, de entre as árvores.

E senti
Uma presença que me perturba com a alegria
De pensamentos elevados; um sentido sublime
De qualquer coisa muito mais profundamente repassada,
A habitar na luz dos sóis poentes.

Uma forma, mais directamente literária, e mais artificial, desta dramatização constituía, nem mais nem menos, parte do movimento romântico na literatura inglesa. Assim, William Blake, nos seus juvenis *Poetical Sketches:*

As minhas sedas e belos trajos,
Os meus sorrisos e lânguido ar
São afastados pelo amor...

Meditarei junto ao arroio
Onde os amantes suspiram e sonham,
Pescando, ao passarem, as suas fantasias
Dentro do espelho das águas.

Deambulando em rochas de cristal
Sob o seio do mar,
Vagueando em muitas matas coralinas,
Doces Musas, abandonando a poesia!

Nestas adaptações, estranhamente graciosas, de uma remota linguagem que veio até nós, através do séc. XVIII, nas *Relíquias* de Percy e outras colecções, Blake faz-nos uma demonstração avançada daquilo que significa ser um perito no lugar-comum.

O poeta que toma a sua arte a sério dedicar-se-á à sua tarefa com um espírito de honesta autocrítica. Não hesitará em lançar fora todas as palavras que não possuam o brilho ou o peso necessário, ou de qualquer modo sejam desprovidas de mérito, muito embora tais palavras tenham uma maneira de se manter firmes. Um bom poeta exumará tesouros verbais de há muito esquecidos e lançá-los-á de novo em circulação, termos brilhantemente obsoletos que jaziam escondidos entre as velharias do esquecimento. Ele estará de espírito atento para se aproveitar das mais recentes criações do inconstante uso. A sua linguagem será premente e clara, como a torrente primaveril; lançará uma riqueza de palavras, enriquecerá a língua materna. Ao mesmo tempo irromperá através dos silvados estilísticos e aplanará e purificará as veredas do significado; mostrar-se-á enérgico. E durante todo o seu trabalho procurará que ele tenha um aspecto leve e fácil como se fora um jogo, muito embora o seu espírito se sinta torturado ao passar pelos vários papéis que terá de desempenhar, ora Sátiro, ora Ciclope grosseiro.

— Horácio, *Epístola* II, II, II. 109-25.

Um poeta deverá evitar o mais pequeno sinal daquilo a que poderemos chamar vileza *(vilitas)* de vocabulário; tem de adoptar um estilo que o distinga nìtidamente do comum das pessoas — e que nele prossiga com um horaciano «desdém pela multidão e distanciamento» *(odi profanum et arceo)*. Ao mesmo tempo terá o cuidado de não deixar o seu espírito sobressair como ornamento alheio; terá de estar intimamente ligado à contextura do assunto. Olhai Homero! e os líricos! e o romano Virgílio! E a magia verbal *(curiosa felicitas)* de Horácio... O grandioso tema de uma guerra civil será tarefa esmagadora para qualquer poeta que não possua uma educação extraordinàriamente perfeita. Proezas civis e militares difìcilmente podem ser tratadas em verso; constituem tema muito mais próprio da prosa da história. A função da poesia... é uma livre efusão do espírito... mercê do recurso ao mistério, mercê das intervenções divinamente imaginadas, mercê do tormento do espírito moldando-se às formas da fábula. A poesia deveria soar não como solene testemunho de factos sob juramento, mas como a expressão de um espírito profético... lançada em toda a sua rudeza, simples produto da inspiração, sem retoques nem arranjos.

— Petronius Arbiter, *Satiricon*, Capítulo 118.

Quando eu viajava, sentia um particular prazer em ouvir as canções e fábulas transmitidas de pais a filhos, e que se encontram muito em voga entre o povo dos países por onde eu passava; porque é impossível que qualquer coisa seja universalmente apreciada e aprovada pela multidão, muito embora ela constitua a parte inferior da população de uma nação, desde que não possua certa capacidade peculiar de agradar e satisfazer o espírito do homem. A natureza humana é a mesma em todas as criaturas; e tudo quanto com ela se harmonize encontrará admiradores entre leitores de todas as qualidades e condições. *Molière*, como refere Monsieur *Boileau*, costumava ler todas as suas comédias a uma velhota, que era a sua governanta, quando ela estava sentada ao canto da lareira ocupada com o seu trabalho; e podia assim predizer o êxito da peça no teatro de acordo com a recepção obtida à lareira: pois que, segundo nos diz, as reacções do público eram sempre idênticas às da velhota e nunca deixava de rir no mesmo lugar.

Nada conheço que mostre mais a perfeição essencial e inerente do pensamento em relação àquilo a que chamo a maneira gótica de escrever do que isto: a primeira agrada a todas as espécies de gosto, e a segunda só àqueles que formaram para si mesmos um gosto errado e artificial, baseados em autores menores e fantasistas e epigramatistas. Homero, Virgílio ou Milton, no respeitante à compreensão da linguagem dos seus poemas, agradarão a um leitor de simples senso comum, que nem apreciará nem compreenderá um epigrama de *Marcial* ou um poema de *Cowley*: e assim, pelo contrário, uma canção vulgar ou balada que constitui o deleite da gente vulgar, não deixará de agradar a todos os leitores que não hajam sido ainda incapacitados pela sua afectação; e a razão é simples, porque as mesmas pinturas da natureza que se recomendam ao leitor mais vulgar mostram-se igualmente belas ao mais requintado.

— Joseph Addison, *Spectator* n.º 70, 21 de Maio, 1711.

Um toque da natureza pode unir o mundo inteiro, mas dois destruirão qualquer obra de arte. Se, por outro lado, considerarmos a natureza como a colecção de fenómenos exteriores ao homem, apenas se descobrirá nela aquilo que se traz para ela. Ela não possui quaisquer sugestões suas. Wordsworth foi para a região dos lagos, mas ele nunca foi um poeta dos lagos. Descobriu nas pedras os sermões que já ali havia escondido. Percorreu a região a moralizar, mas a sua obra válida foi produzida quando regressou, não à natureza, mas à poesia. A poesia deu-lhe «Laodamia», e os belos sonetos, e a grande ode. A natureza deu-lhe «Martha Ray», e «Peter Bell» e a pá do sr. Wilkinson.

— Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, in *Intentions* (Londres, 1913), p. 19.

Ao escrever *The Playboy of the Western World*, como nas minhas outras peças, só empreguei duas ou três palavras que não tivesse ouvido nas regiões rurais da Irlanda, ou em minha própria casa antes de ser capaz de ler os jornais. Certo número de frases ouvi-as também a pastores e pescadores ao longo da costa, desde Kerry até Mayo, ou a mulheres que andavam a pedir, ou a cantores de baladas mais próximo de Dublin; e tenho muito prazer em reconhecer que muito devo à imaginação popular destas pessoas. Quem quer que haja vivido em verdadeira intimidade com os camponeses irlandeses reconhecerá que as expressões e as ideias mais temerárias desta peça são, na realidade, muito inofensivas, se as compararmos com as fantasias que se ouvem em qualquer pequeno lugar nas encostas de Geesala, ou Carraroe ou Dingle Bay. Toda a arte é uma colaboração; e quase não resta dúvida de que, nas grandes eras da literatura, as frases belas e admiráveis se encontravam tanto à disposição do narrador de histórias ou dramaturgo como os ricos mantos e trajos do seu tempo. É de admitir que, quando o dramaturgo isabelino pegava no seu tinteiro de chifre e se sentava a trabalhar, ele se servisse de muitas frases que tinha precisamente acabado de ouvir, durante o jantar, à mãe ou aos filhos. Na Irlanda, aqueles que conhecem o povo desfrutam do mesmo privilégio. Quando eu andava a escrever, há alguns anos, «The Shadow of the Glen», recebi maior auxílio que aquele que me poderia ter sido dado por qualquer estudo duma fenda no soalho da velha casa de Wicklow, onde me encontrava então, pois que me permitia ouvir o que as criadas diziam na cozinha. Este assunto, creio, tem muita importância, porque nos países onde a imaginação do povo, e a linguagem que usam, é rica e viva, é possível a um escritor ser rico e abundante em palavras, e ao mesmo tempo transmitir a realidade, raiz de toda a poesia, de uma forma natural e compreensiva. Na moderna literatura das cidades, contudo, a riqueza só se nos depara nos sonetos, ou em poemas em prosa, ou num ou dois livros trabalhados que estão fora dos interesses comuns e profundos da vida. Temos, por um lado, Mallarmé e Huysmans a produzir esta literatura; e por outro lado, Ibsen e Zola a ocuparem-se com a realidade da vida com palavras pálidas e tristes. No teatro, deve existir realidade e deve existir alegria; e é por isso que o moderno drama intelectual falhou, e todos se cansaram da falsa alegria da comédia musical, que lhes foi dada em substituição daquela alegria rica que apenas se encontra naquilo que é magnífico e indómito de realidade. Numa boa peça teatral toda a linguagem deve ser saborosa, tal como uma noz ou maçã, e linguagem desta não pode ser escrita por quem trabalhe entre gente que feche os lábios à poesia. Na Irlanda ainda teremos, durante alguns anos, uma imaginação popular ardente, magnífica e delicada; de modo que aqueles que, entre nós, desejam escrever começam com uma oportunidade não concedida a escritores nos lugares

em que a primavera da vida local foi esquecida, e o tempo das colheitas não passa de uma recordação, e a palha se transformou em tijolos. Janeiro 21, 1907.

— J. M. Synge, Prefácio a *The Playboy of the Western World*, Boston: J. W. Luce Co., 1911, citado com autorização de Random House, Inc., Nova Iorque.

O historiador da língua inglesa pode ligar ao termo tinteiro de chifre *no seu contexto isabelino significados que não fazem parte do sentido de Synge quando o emprega no prefácio aqui citado. A desconfiança de Synge perante a linguagem citadina como modelo literário pode encontrar um paralelo, com uma diferente tonalidade estimativa, num passo já citado neste livro (Capítulo XI), de Congreve.*

A aristocrática norma de expressão poética mantém-se, por fim, fiel a si mesma apenas por procurar superar-se aos salões, ao passo que a norma campestre, ao ser fiel a si mesma, se orienta no sentido de certa fidelidade ao real.

CAPÍTULO XVII

IDEIAS ALEMÃS

1 — Inícios da teoria alemã, classicismo francês, Gottsched, os esforços de Breitinger e Bodmer, a *Dramaturgia hamburguesa* de Lessing, os novos e radicais interesses de Herder. 2 — O ponto de vista histórico, os Italianos, Boileau, Dryden, a crítica de Shakespeare e de Spenser, a *Ciência Nova* de Vico, estudos comparativos, o povo. 3 — Aparecimento do termo «romântico», A. W. Schlegel, Madame de Staël, a natureza *versus* ego, *Über naive und sentimentalische Dichtung* de Schiller, Schelling sobre o pagão e o cristão, F. Schlegel, beleza clássica, energia romântica, reminiscência de Goethe, os três estádios de Hegel, o *Spieltrieb* de Schiller, Jean Paul. 4 — Reconstrução transcendental, Novalis sobre a ciência, a importância de Kant, a *Crítica do Juízo*, o belo e o sublime, o primeiro distinto do prazer, interesse, e conceito, «intencionalidade sem intenção», simbolismo, formalismo severo da opinião de Kant. 5 — Deslocação das normas épicas e dramáticas no sentido da lírica, Herder, o meio dos sentidos, *energia*, «música da alma», sinestesia, A. W. Schlegel, arquitectura como música, Schopenhauer, música e vontade, o poeta como criador, a metáfora e o nascimento da linguagem, *Über den Ursprung der Sprache*, de Herder, distinção posterior entre símbolo e alegoria. 6 — Poesia como regeneração espiritual, «mito», o *Discurso* de F. Schlegel, Schelling, poesia como filosofia, como realidade absoluta, Novalis, Fichte, elevação da crítica, poesia como sonho criador, poesia como plenitude, mecanicismo *versus* organicismo. 7 — Fundamentação lógica do cómico, a defesa do trocadilho e da ironia por A. W. Schlegel, a *Vorschule* de Jean Paul, «incongruência infinita», o «humor» e o sublime. F. Schlegel sobre a ironia, autotranscendência, o byrónico e sombrio, versões metafísicas, Heine, K. F. W. Solger, ironia como princípio de arte, Hegel: ironia é «impertinência satânica». 8 — Goethe sobre a dívida da literatura alemã à inglesa, Kant e as ideias inglesas empíricas, a transformação alemã, benefício para a teorização inglesa.

1

Embora o problema da dicção poética tivesse, como sugerimos, as suas afinidades com o continente europeu, Wordsworth e Coleridge travaram o seu debate sem saírem muito do seu meio nativo. Mal será

necessário recorrer à Europa contemporânea para compreender a dicção poética inglesa do séc. XVIII e a reacção contra ela. Determinados problemas críticos muito mais vastos, girando em torno do que poderemos chamar uma nova ideia de «imaginação» poética, estavam, todavia, mais inevitàvelmente ligados ao romantismo continental. Wordsworth, Coleridge e Shelley não chegaram às suas importantes afirmações neste campo sem terem aprendido alguma coisa do estrangeiro, particularmente da Alemanha.

A teoria literária alemã, presa nos seus inícios, durante a última parte do séc. XVII e princípios do séc. XVIII, nos rigores do classicismo francês (ver as sistemáticas prescrições de género de Gottsched [1] em *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, 1730) ou ocupada com os esforços contrários, meramente emancipadores (miltónicos, addisonianos, neolonginianos e pictóricos) dos professores suíços Breitinger e Bodmer [2], começou a despertar com Lessing e alguns dos seus amigos e a pronunciar propósitos mais radicais. As duas gerações seguintes de literatos alemães, de mãos dadas com estetas e filósofos transcendentais, viriam a tomar o comando crítico que, nas suas fases clássicas, havia passado através da Itália e da França, e durante os meados do séc. XVIII se conservara nas mãos dos empiristas ingleses.

O próprio Lessing, na sua série de recensões dramáticas na *Dramaturgia Hamburguesa*, escrita pouco depois do *Laocoonte*, fez incidir um desdém destruidor sobre a exaltação heróica voltairiana do drama clássico francês [3] e contribuiu imenso para modificar a admiração corneliana e o espanto voltairiano, transformando-o na norma mais suave da compaixão do séc. XVIII [4]. Mas Lessing era um crítico clássico, um «novo precep-

---

[1] Chamaram-lhe o «Johnson alemão», mas, como acentua Saintsbury (II, 552), a semelhança entre os dois termina com o facto de que cada um deles era um esteio do neoclassicismo. Já vimos o pouco respeito de Johnson pelos géneros.

[2] Na imitação do *Spectator* intitulada *Diskurse der Maler* (iniciada em 1721), em quatro grandes manifestos: *Von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) e *Über die poetischen Gemählde der Dichter* (1741) de Bodmer, e, de Breitinger, *Von der Natur* (1740) e *Kritische Dichtkunst* (1740); e ainda nas traduções de Bodmer de Homero, *Paradise Lost*, e baladas inglesas. Vid. Wellek *History* I, 147.

[3] Vid., por exemplo, a comparação feita no seu ensaio n.º 1 entre o espectro no *Hamlet* e em *Semiramis*. «O espectro de Voltaire sai do túmulo em plena luz do dia, no meio de uma assembleia do parlamento real, precedido por um trovão... Em Shakespeare apenas Hamlet vê o espectro... O espectro actua sobre nós, mas antes por intermédio de Hamlet que por si mesmo... Com o espectro [de Voltaire] muitas pessoas se assustam, embora pouco.» *Selected Prose Works of G. E. Lessing*, trad. de E. C. Beasley e Helen Zimmern (Londres: Bohn's Standard Library, 1890).

[4] Vid. *Dramaturgia Hamburguesa* N.º 14, sobre tragédia burguesa, e N.os 48, 79, sobre a compaixão. J. E. Gillet, «A Note on the Tragic "Admiratio"», *MLR*, XIII (1918), 233-8, mostra a evolução do primitivo «medo» e «espanto» renascentista no sentido de uma compassiva «admiração» e «compaixão» e o desenvolvimento destes dois últimos no período decorrente de Corneille a Lessing.

tista», como Saintsbury lhe chamou, uma espécie de protestante aristotélico, alguém que clamava estar a olhar para o passado, para além de Voltaire, Corneille, Scaliger e os deformadores neoclássicos, em direcção à pura ideia clássica. Não «hesitou admitir» que considerava a *Poética* de Aristóteles tão «infalível como os *Elementos* de Euclides». «Fàcilmente eu poria de parte a sua autoridade se pudesse pôr de parte as suas razões» [1]. Vimos já como o seu ataque contra a neoclássica *ut pictura poesis* deixou a doutrina fundamentalmente intacta. O grau de romantismo que se manifesta em Lessing consiste na tonalidade humanitária e compassiva das suas opiniões éticas sobre a tragédia.

Entre Lessing e a figura de relevo que nos aparece a seguir neste nascimento da teoria crítica alemã, J. G. Herder, traçará o leitor inclinado a reconhecer certa antítese entre «clássico» e «romântico» uma linha um tanto distinta. Na extensa crítica de Herder — por exemplo, em obras representativas como os seus *Fragmente zur deutschen Litteratur* (1767) e as suas *Kritische Wälder* (1769) — encontramos um grupo de pontos radicalmente novos concentrando-se nas relações da poesia com a raça, geografia e história e nas capacidades criadoras e simbólicas da expressão verbal [2]. Estas ideias eram germinais e explosivas.

A crítica da Renascença Italiana — as edições anotadas dos clássicos, os tratados formais, as «defesas» da poesia — tinha sido uma realização relativamente deliberada e calma, discutida circunspectamente, mesmo legalìsticamente, pelos eruditos da época. A nova renascença do romantismo alemão era uma erupção de notas, fragmentos, cartas, conversações, panfletos, concursos de ensaios, prelecções e sistemas, lançados entusiàsticamente por poetas, romancistas, tradutores, professores oraculares e filósofos transcendentais. Os italianos do séc. XVI haviam traduzido Aristóteles, e os alemães traduziam agora Shakespeare e faziam dele uma das suas inspirações principais. Ao mesmo tempo, Goethe desempenhava o papel de um demiurgo contemporâneo e surgia aos seus confrades como a própria encarnação das teorias que eles elaboravam [3]. Entre as expressões literárias de primeira importância encontram-se os vários ensaios de Goethe e as suas *Conversações*, retrospectivamente dramáticas [4].

---

[1] *Dramaturgia Hamburguesa*, N.º 74. Cf. N.os 101-4.

[2] Vid. Wellek, *History* I, Capítulo 9. As notas ao presente capítulo não pretendem referir explicitamente tudo quanto é devido aos dois primeiros volumes da *History of Modern Criticism: 1750-1950* de René Wellek. A dívida é particularmente grande nos passos referentes a Herder. O capítulo está também em grande dívida à *History of Esthetics* de Gilbert e Kuhn e ao auxílio recebido de Richard J. Browne na verificação das citações de fontes alemãs.

[3] Vid. especialmente *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788, pelo admirador de Goethe e seu companheiro de viagem na Itália Karl Phillip Moritz.

[4] Publicadas por J. P. Eckermann em 1836.

2

A crítica italiana do séc. XVI havia contemplado com certa reverência pelo menos um texto medieval, a *Commedia* de Dante, e tinha-se preocupado muito em justificar a nova modalidade épica de Ariosto, surgida do elemento burlesco e do romance medieval. Depois, esta espécie de goticismo sofrera um eclipse relativo durante a era do neoclassicismo francês. O menosprezo de Boileau pela tradição italiana era típico.

> *Évitons ces excès; laissons a l'Italie*
> *De tous ces faux brillans l'éclatante folie* [1].

Mas pelo menos já com a apreciação de Chaucer elaborada por Dryden no prefácio das suas *Fables* (1700) havia começado a aparecer, na crítica inglesa, um veio similar de gosto arcaico. Manifestou-se, através do séc. XVIII, na crítica de Shakespeare e Spenser e em alguns outros lugares notáveis como as *Letters on Chivalry and Romance* (1763) do bispo Hurd. Outras vincadas evoluções surgiram numa espécie de gosto pelas antiguidades que viria a ter uma importância especial nos métodos da cultura literária [2]. Ao mesmo tempo manifestava-se um alargamento e um aprofundamento geral do interesse histórico em noções mais elevadas acerca da natureza da literatura. Uma das mais antigas fontes continentais, se bem que pouco influente durante o período romântico [3], era a *Ciência Nova* de Vico (1725), expondo as origens patriarcais e monárquicas da sociedade, e, juntamente com elas, as origens simbólicas e metafóricas do pensamento e instituições humanas [4].

Ideias semelhantes deparam-se-nos nos livros do séc. XVIII sobre Homero [5], como os de Thomas Blackwell (1735) e Robert Wood (1769) em inglês, até à tese de Friedrich Wolf de que a épica de Homero consistia numa série de poemas menores transmitidos por via oral [6]. A partir de Herder, a apreciação de várias literaturas populares e góticas e o estudo comparativo das literaturas estrangeiras antigas, orientais e modernas

---

[1] *Art Poétique*, I, 43-4.

[2] Vid. Cap. XXIV.

[3] Vico mal era conhecido fora da Itália antes da tradução de Michelet publicada em 1829.

[4] Uma ligação pouco nítida entre Vico e Herder foi evidenciada nas notas do erudito italiano Cesarotti, a propósito dum pseudoprimitivo, o escocês *Ossian*, na versão alemã de Denis, que Herder leu. Robert T. Clark, Jr., «Herder, Cesarotti and Vico», *SP*, XLIV (Outubro, 1947), 645-71.

[5] Cf. Cap. XVI, p. 421.

[6] *Prolegomena in Homerum*, 1795.

(a crítica literária segundo a época e a raça) [1] encontravam-se sòlidamente estabelecidas, e estes interesses afectavam profundamente as teorias sobre a natureza da literatura como expressão ou como poder modelador das culturas humanas ou a natureza humana em geral. Friedrich Schlegel apenas acentuou uma opinião já difundida quando chamou à poesia a energia mais especificamente humana, o documento central de qualquer cultura. A evolução ulterior foi em parte nacionalista, mesmo chauvinista (como com Klopstock). Predominavam as ideias sobre o povo alemão, a literatura alemã e sobre o destino da Alemanha. Os críticos deitaram a mão a Shakespeare [2] como expressão traduzível e adaptável do espírito nacional, tal como os italianos do séc. XVI haviam exclamado: «Assaltai os antigos e trazei os despojos para casa».

3

Um problema histórico com o qual os críticos alemães muito se ocuparam foi o relativo à distinção entre «clássico» e «romântico». O termo «romântico» havia percorrido um longo caminho desde a sua primitiva utilização neoclássica, em grande parte neutral ou pejorativa. e relacionada com histórias de aventuras medievais escritas nas línguas românicas. Durante o séc. XVIII o termo tinha avançado tanto que os críticos alemães passaram a utilizá-lo como designação honorífica, embora problemática, de uma concepção literária dinâmica e central [3]. O professor de Iena e tradutor de Shakespeare, A. W. Schlegel [4], dedicou a primeira das suas *Conferências* de Viena *sobre Arte Dramática e Literatura* (1808) para censurar o exclusivismo neoclássico e pugnar por uma «universalidade de verdadeira crítica».

---

[1] O esforço principal de Herder em relação a este tema é o seu ensaio de 1773 sobre as *Causas do Declínio do Gosto nas Diferentes Nações*. Mas há muita coisa, noutras partes da obra de Herder, sobre clima, paisagem, costumes rácicos, política e temas idênticos.

[2] Lessing e Herder foram os agentes principais da «inoculação» dos alemães com Shakespeare (Saintsbury III, 359).

[3] Cf. René Wellek, «The Concept of 'Romanticism' in Literary History» *Comparative Literature*, I (Inverno, 1949), 1-23.

[4] O propagandista mais bem sucedido do romantismo alemão. Foi conhecido em Inglaterra como «o nosso crítico nacional», a «única voz clara que da Alemanha se ouvia». Publicou, ao todo, quatro grandes séries de conferências públicas sobre teoria literária. A intitulada *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-03) era superior, se não mesmo mais conhecida, a *Über dramatische Kunst und Literatur*.

> Os fundamentos da natureza humana são, sem dúvida, os mesmos em toda a parte; mas podemos observar nas nossas investigações que, através de toda a natureza, não há poder elementar tão simples que não seja capaz de dividir e divergir em direcções opostas. Todo o jogo de movimento vital gira sobre harmonia e contraste. Por que é que então este fenómeno não há-de ocorrer, em escala mais vasta, na história do homem? Nesta ideia, descobrimos talvez a verdadeira chave da história antiga e moderna da poesia e das belas-artes [1].

Aqueles que adoptaram esta ideia deram «ao espírito peculiar da arte *moderna*, em oposição com a *antiga* ou *clássica*, o nome de *romântico*». A popularização feita por Schlegel da ideia «romântica» foi espalhada por toda a Europa por Madame de Staël no seu livro *De L'Allemagne*. Coleridge começou a empregar este termo e a fazer a distinção nas suas prelecções de 1811. O «romantismo» era um movimento literário fortemente consciente de si mesmo.

Os críticos alemães conceberam a arte clássica como uma comunhão directa e objectiva com a natureza, felizmente não sofisticada, e a arte romântica (ou moderna) como uma visão da natureza, complicada, um tanto infelizmente, mercê de várias fases de reflexividade e subjectividade. Enquanto a natureza se havia mantido perfeita dentro do homem, ele podia encará-la fora de si de uma maneira simples e sem adulterações. Mas quando, nos tempos modernos, a natureza perdeu dentro dele esse estado de perfeição, o homem passou a encarar a natureza exterior com certa projecção nostálgica, e revestiu-a com a luz difusa da sua própria personalidade saudosa. A arte moderna, disse o jovem amigo de Goethe, o poeta-filósofo de Iena, Friedrich Schiller, no seu ensaio decisivo *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), é um esforço no sentido de uma síntese ideal (de intelecto e sentimento) que, em si, é irrealizável, mas que, não obstante, é superior à poesia ingénua, outrora perfeita mas agora irrecuperável [2]. Schelling, na sua *Philosophie der Kunst* [3], insistiu na harmonia entre o homem e a natureza, que

---

[1] *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trad. de John Black e A. J. W. Morrison (Londres, 1846), p. 21.

[2] Schiller dividiu a poesia moderna «sentimental» em três variedades, conforme os modos de sentimento: sátira, que das alturas do ideal olha sobranceira para a realidade; elegia, que lamenta a perda do ideal; e idílio, que imagina um passado ou um futuro ideal como real.

[3] Composta em 1802-03 e tornada conhecida em manuscrito, embora não publicada até 1859. O seu *System des Transcendentalen Idealismus* apareceu em 1800.

havia encontrado símbolos adequados na mitologia pagã, e na brecha entre o homem e Deus, criada pelo papel dialéctico do Cristianismo, e o consequente anelo, insatisfeito e infinito, do qual a literatura moderna estava fadada para ser a inadequada alegoria. Friedrich Schlegel, repetindo de perto as ideias de Schiller, falava acerca de uma *progressive Universalpoesie* [1]. Os críticos alemães concebiam a arte clássica como «beleza»: a romântica, como «energia». O clássico era universal e ideal; o romântico, individual e «característico». O clássico era plástico (como a escultura), finito, fechado, puro nos géneros. O romântico era pitoresco (como a pintura), infinito, aberto, misto [2].

Numa exposição polémica posterior, dirigida contra os românticos franceses, disse Goethe:

> Clássico é o saudável; romântico, o doentio. Neste sentido, a *Canção dos Nibelungos* é tão clássica como a *Ilíada*, porque ambas são vigorosas e saudáveis. A maior parte das produções modernas são românticas, não por serem novas, mas porque são fracas, mórbidas e doentias; e o antigo é clássico, não por ser antigo, mas porque é forte, fresco, jubiloso e saudável [3].

Goethe encontrava-se numa disposição criadoramente reminiscente quando fez a seguinte afirmação — mas servirá aqui como uma dramatização sumária da antítese que temos estado a descrever:

> A ideia de distinção entre poesia clássica e romântica, agora espalhada por todo o mundo, e que origina tantas questões e desinteligências, provém originàriamente de Schiller e de mim. Eu estabeleci a máxima do tratamento objectivo em poesia, com exclusão de qualquer outro; mas Schiller, cujo campo de actuação era puramente subjectivo, considerava a sua maneira de ver como a verdadeira, e para se defender contra mim escreveu o tratado *Poesia Ingénua e Sentimental*. Demonstrou-me que eu próprio, contra a minha

---

[1] *Athenaeum* N.º 116, in Jakob Minor, ed. *Friedrich Schlegel; seine prosaischen Jugendschriften* (Viena, 1906), II, 220. Cf. Victor Lange, «Friedrich Schlegel's Literary Criticism», *Comparative Literature*, VII (Outono, 1955), 297.

[2] Vid., por exemplo, A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature* (Londres, 1846), pp. 22-7, 340-3, Prelecções I e XXII; e o relato que René Wellek nos faz destes passos e de passos semelhantes nas Prelecções de Berlim de 1801-04 (*History* II, 48, 58-9).

[3] *Conversações*, Abril 2, 1829, trad. John Oxenford. Vid. as selecções em Bate, *Criticism: the Major Texts*, pp. 400-05.

> vontade, era romântico, e que a minha *Efigénia*, mercê do predomínio do sentimento, de modo nenhum era clássica e tão integrada no espírito antigo como algumas pessoas supunham.
>
> Os Schlegels retomaram esta ideia e levaram-na ainda mais longe, de modo que se encontra agora espalhada por todo o mundo; e toda a gente fala de classicismo e romantismo, coisa em que ninguém pensava há cinquenta anos [1].

De um ponto de vista neutro e retrospectivo, poder-se-ia observar que a poesia e a crítica românticas alemã difícilmente se poderiam considerar primitivas ou «naturais» no mesmo sentido da poesia da natureza em Inglaterra. O romantismo alemão era histórico, helénico, na realidade clássico, apelando não para Aristóteles mas para Homero e os poetas trágicos. Era uma revisão, viva e com vastas aspirações, do classicismo de Winckelmann. O paradoxo principal do espírito romântico era o facto de ansiar por uma natureza primitiva e directa, mas ao mesmo tempo o de ser compelido a fazê-lo por intermédio da sua própria consciência histórica e introspectiva virtuosidade.

Uma fase ulterior na dialéctica do clássico *versus* romântico é marcada pela revisão maciça e sistemática operada por Hegel da teoria romântica, as suas *Conferências sobre Estética* (1835) ou, como a obra é agora conhecida em Inglaterra, *Filosofia das Belas-Artes*. Hegel divide toda a arte em três estádios: o primeiro, simbólico — no qual, como nas pirâmides e templos egípcios, a actividade do espírito ou ideia apenas esboça a sua libertação da massa da matéria; o segundo, clássico — no qual, como na escultura grega, a ideia (forma) e a matéria se encontram perfeitamente fundidas; e o terceiro é o estádio romântico, no qual, como na música, pintura e (principalmente) poesia, o espírito transborda e envolve a matéria numa plenitude consciente de si mesma [2]. Havia aqui mais energia moral, menos beleza, que no clássico. Como Schiller havia dito, toda a arte brota de dois impulsos e equilibra-os de maneira vária: o impulso material e finito (*Stofftrieb*) e o impulso infinito da ideia (*Formtrieb*). A reconciliação de ambos opera-se no «jogo» livre de toda a pessoa humana (*Spieltrieb*) [3]. O romancista Jean Paul Richter, na sua *Vorschule der Ästhetik* (1804) falava de dois extremos, o materia-

---

[1] *Conversações*, Março 21, 1830.

[2] G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, trad. F. P. B. Osmaston (Londres, 1920), I, 1-5, «Introduction to Second Part».

[3] Friedrich Schiller, *Letters upon the Aesthetical Education of Man*, Cartas XII-XV, in *Essays Aesthetical and Philosophical* (Londres: Bohn's Standard Library, 1916, *Schiller's Works*, vol. VI), esp. pp. 60-2, 67, 69-72.

lista e o idealista sem conteúdo (ou niilista), os quais não conseguiam, quer um quer outro, o equilíbrio da verdadeira forma e arte [1]. Não constituiria grande exagero afirmar que toda a crítica alemã romântica se dedicou ao problema de saber como é que a literatura reconcilia experiência sensória e ideias (o «particular» e o «universal» de Warton e Johnson). A sua crítica incidia, por isso, num plano superior da especulação, no problema de saber como a literatura reconcilia o temporal com o transcendental, o objecto material externo e duvidoso com o sujeito espiritualmente seguro e consciente de si mesmo, o mundo exterior da «natureza» e da observação científica com o mundo interior dos esquemas e da vontade e da moral [2], o contingente mundo da *história* com o mundo necessário do *sistema*.

4

Todas estas antíteses e todas as soluções tentadas podem descrever-se como brotando, no devido curso do processo histórico, das tendências empíricas e analíticas dos séc. XVII e XVIII. Constituíam a reconstrução romântica, em termos transcendentais, do mundo sucessiva e resolutamente abstraído pelas análises empíricas cartesianas e inglesas. O romantismo alemão era uma réplica ao cientismo, um programa para o restabelecimento poético da harmonia, analìticamente dissolvida, entre o homem e a natureza e entre as várias partes da própria consciência do homem. O mais lírico e o mais visionário do círculo de teorizadores de Iena, Friedrich von Hardenberg (Novalis), escreveu, no seu ensaio *Cristianismo ou Europa*, uma versão memorável da acusação de que a ciência estava a arruinar tudo. A ciência estava a transformar «a infinita música criadora do universo no monótono batimento de gigantesco moinho movido pela corrente do acaso e nela flutuando, o moinho, sem arquitecto e sem moleiro, a moer-se a si mesmo em bocados, na realidade um *perpetuum mobile*» [3].

Toda a tendência estética se encontrava em grande dívida para com Immanuel Kant, cuja «revolução coperniana» tinha desviado o pensamento das análises de Hume, orientadas atómica e externamente, e o havia centrado reflexivamente numa criatividade activa e unificadora do sujeito cognoscente. A *Crítica do Juízo* de Kant (1790) foi uma feliz meditação estética, que estabeleceu um terreno e conexão intermediária

---

[1] *Vorschule*, N.º 69, *Jean Pauls Sämtliche Werke* (Historisch-Kritische Ausgabe, Weimar, 1935), I, II, 234.

[2] Cf. Schiller, *op. cit.*, pp. 60-3.

[3] Citado por Carlyle no seu ensaio sobre «Voltaire», 1829. Vid. os seus *Critical & Miscellaneous Essays* (Boston, 1860), II, 75-6.

entre a sua primeira filosofia da ciência ou *Crítica da Razão Pura* e a sua filosofia do imperativo moral ou *Crítica da Razão Prática*. A sua exposição do *Juízo* foi decisiva na história da estética moderna geral e exerceu imediatamente forte influência sobre a estética literária. Reflecte-se directamente nos ensaios de Schiller, e é o paradigma espiritual, de uma maneira apriorística, de muitas outras coloridas exposições de poetas e professores de literatura. Por um lado, Kant havia delineado o mundo dos necessários fenómenos físicos: condicionado pelo tempo e espaço, o espectáculo da nossa intuição sensível *(Anschauung)*, unificado pela imaginação *(Einbildungskraft)*, ordenado segundo as categorias da inteligência científica *(Verstand)* e, no fim, um tanto tentativamente e esperançosamente, afirmado sob a sanção do absoluto (ou coisa em si), a alma, o conjunto do mundo, e Deus, ideias que nos foram dadas pela nossa mais alta faculdade *a priori*, a razão *(Vernunft)*. Por outro lado, o livre mundo moral das nossas opções, de acordo com o imperativo categórico. E então, um pouco depois, o conceito intermediário dos valores estéticos, o belo *(das Schöne)* e o sublime *(das Erhabene)*, ambos subjectivos. O último, o mais subjectivo dos dois, era uma versão apriorìsticamente elevada dos sentimentos de terror (na presença de grande magnitude) e de expansão autocongratulatória (em seguro movimento de recuo perante o medo de uma desordenada energia natural) que havia sido descrita empìricamente por escritores ingleses do séc. XVIII e especialmente por Burke. Estes sentimentos forneceram a Kant o «sublime matemático» e o «sublime dinâmico» [1]. O belo, contudo, era qualquer coisa de mais elevado que o prazer sensível acidental e privado *(das Angenehme)*, possuía uma pretensão universal à recognição humana e constituía uma norma, embora uma norma não estritamente definível (era «sem conceito»). A sua apreciação não estava «interessada» em nenhum meio prático ou de posse [2]. Tratava-se de uma modalidade de ordem, com a qual a natureza era «favorecida», mercê do nosso próprio acto de conhecer, embora nós o encarássemos, ao contrário do sublime subjectivamente experimentado, como qualquer coisa exterior, na natureza. Era uma «intencionalidade sem intenção» *(Zweckmässigkeit ohne Zweck)*. Isto é, não se tratava de uma teleologia no sentido de um objectivo ulterior designável (como alimentação ou abrigo), mas uma adaptação, muito satisfatória, da experiência precisamente à nossa própria faculdade de experimentar, ao progresso do nosso conhecimento. A nossa satisfação na presença

---

[1] Entre os frutos do sublime kantiano pode registar-se a opinião de A. W. Schlegel *(Lectures on Dramatic Art and Literature, III)* da resistência trágica como forma de afirmação de si mesmo em face do destino, e a opinião semelhante de Schiller.

[2] Isto é, Kant afirmava a «autonomia» do *estético*, distinguindo-o do *prazer*, da *emoção* e *interesse*, e do *conhecimento* didáctico.

do belo era uma sensação de unificação, uma harmoniosa acção recíproca de sentidos e espírito, uma libertação perfeita da necessidade científica e utilitária. Ao mesmo tempo, o belo era "o símbolo do moralmente bom".

> Na faculdade do gosto, o juízo não se encontra, como ao julgar por experiência, constrangido por leis empíricas; legisla por si mesmo sobre os objectos de satisfação tão pura, do mesmo modo como a razão legisla autònomamente sobre a faculdade do desejo em moralidade. E devido a esta capacidade em nós mesmos e à capacidade na natureza externa de se harmonizar com isso, o juízo encontra em si mesmo uma referência a qualquer coisa em nós e também fora de nós, que nem é necessidade física nem liberdade moral, mas se encontra ligada às condições supra-sensíveis da liberdade. Nesta realidade supra-sensível, a faculdade teorética e a faculdade prática encontram-se mùtuamente e misteriosamente entrelaçadas [1].

A ideia de beleza de Kant era severa; relacionava-se (tanto quanto a parte humana estava implícita) quase exclusivamente com o formal, decorativo e abstracto; com desenhos gregos, com o folheado em papel de forrar paredes, arabescos (coisas que «em si mesmas nada significam»), música sem palavras. Os «encantos» do prazer sensível directo poderiam fundir-se com a beleza [2], e a beleza *poderia* combinar-se com formas naturais perfeitas e artefactos humanos utilitários (o bom, o ideal), mas em nenhum destes casos seria beleza pura. A beleza aliada ao bom não era «beleza livre» *(pulchritudo vaga)* mas beleza dependente *(pulchritudo adhaerens)*. Ambas poderiam ajudar-*nos* actuando em conjunto, mas rigorosamente falando nenhuma ajudava a outra. Vale a pena notar que estamos na presença dum sistema que concebia Homero e Shakespeare como estèticamente menos puros que o papel de forrar paredes.

5

Certas noções técnicas literárias, que eram frequentemente repetidas pelos críticos alemães, formam um padrão muito coerente. Era a época, por exemplo, em que a crítica literária moderna completava uma das suas maiores alterações de preferência entre os géneros literários. A norma

---

[1] E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty* (Oxford, 1931), p. 123. Cf. *Kant's Critique of Judgement*, trad. J. H. Bernard, 2.ª ed. revista (Londres, 1931), p. 251. A nossa exposição acima emprega a terminologia das selecções traduzidas por Carritt.

[2] Carritt, p. 116; Bernard, pp. 81-2.

do séc. XVII tinha sido, como vimos, heróica e épica. A de Lessing, no terceiro quartel do séc. XVIII, havia sido dramática e aristotélica. A alta consideração de Lessing pela acção, a «fábula» aristotélica, era uma forma de objectividade clássica que tinha uma conexão bastante estreita com a sua preferência pelas formas descoloridas e ideais da escultura em vez do mero fenomenalismo da pintura a cores [1]. Lessing, como vimos [2], acreditava que o drama era a forma de literatura mais poética, devido ao facto (relacionado com uma distinção anteriormente feita em França por DuBos) de que os sinais vulgarmente «artificiais» da linguagem se transformavam em sinais «naturais» no drama, pois são a imitação directa das pessoas a falar. Mas mesmo nos primeiros escritos de Herder — e de acordo com uma reviravolta geral do interesse do mundo externo orientado no sentido do eu cognoscente, e expressivo — depara-se-nos a noção de que não o drama mas a lírica é a modalidade de poesia mais poética, a criação mais directa, mais livre e mais ilimitada do espírito poético. «A poesia lírica é a expressão perfeita de uma emoção ou representação na mais alta eufonia da linguagem» [3]. Já mostrámos, a propósito da divisão hegeliana da arte em simbólica, clássica e romântica, a opinião romântica posterior, mais ou menos normal, de que a poesia, em geral, é a expressão do espírito servindo-se de si mesmo directamente como um meio; é a própria energia do espírito.

Herder estava descontente [4] com a distinção feita no *Laocoonte* entre pintura como arte no espaço e narrativa verbal como arte no tempo (quadros imóveis e quadros vivos, como já sugerimos). A diferença verdadeira, disse Herder, é que as artes físicas operam cada uma pelo seu sentido peculiar, o ouvido, os olhos, o tacto (a escultura é a arte do tacto) [5], mas a poesia não se liga a nenhum sentido. É a *energia* directa do espírito modelador, «imediatamente ligada à alma», a «música da alma» [6].

---

[1] «A mera cor e expressão transitória não possuem nenhum ideal, porque a natureza nada destinou de definitivo nelas» (Hugo Blümner, ed. *Laokoon*, Berlim, 1880, 399 — cf. 469 — notações de Lessing, citadas por F. O. Nolte, *Lessing's Laocoon*, Lancaster, Pa., 1940, p. 37).

[2] Cap. XIII, pp. 327-8.

[3] *Terpsichore*, Part II, in *Werks*, ed. Suphan, XXVII (Berlim, 1881), 171. Os primeiros fragmentos de Herder incluem dois esboços de uma história da ode e lírica. «A primogénita filha da emoção, a origem da poesia, o germe da vida, é a ode» (*Werke*, XXXII, 1899, 62).

[4] *Erstes Kritisches Wäldchen*, 1769.

[5] Vid. a sua *Plastik*, 1778. Cf. Cap. XIII, p. 335.

[6] *Kritische Wälder*, I e IV, in *Werke* III, 144, 157; IV, 166. A ideia de energia *(energeia)* como uma força a distinguir do seu produto, uma obra *(ergon)*, pode encontrar-se em Aristóteles, *Metafísica* IV, 3-8. James Harris, *Three Treatises*, 3.ª ed. (Londres, 1752), pp. 33ff., emprega os termos *energia* e *produção*. Cf. Robert T. Clark, Jr., «Herder's Conception of 'Kraft'», *PMLA*, LVII (1942), 737-52.

A ideia de poesia como música verbal e desenvolvida por Ludwig Tieck e W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, ed. Jakob Minor in *Deutsche Nationallite-*

O velho *Laocoonte* fora escrito contra uma analogia externa, pictórica, entre os meios de expressão. O *Novo Laocoonte* de 1910 poderia lançar um olhar retrospectivo sobre século e meio já passado, durante o qual a forte oscilação do espírito fascinante se havia orientado no sentido de uma sinestesia geral de meios ou uma assimilação de todos os meios ao próprio espírito, e no sentido da sua reobjectivação no mais intangível ou imaterial dos meios: a música. Mesmo uma coisa tão maciçamente sólida como a arquitectura poderia ser considerada como «música congelada». A afirmação seguinte de A. W. Schlegel sumaria a tendência:

> Deveríamos tentar novamente aproximar mais as artes e procurar encontrar transições de umas para as outras. As estátuas talvez possam adquirir vida e transformar-se em quadros, os quadros transformar-se-ão em poemas, os poemas em música, e (quem sabe?), da mesma maneira, a solene música religiosa poderá um dia erguer-se em direcção ao céu como uma catedral [1].

No idealismo voluntarista de Schopenhauer — em que o cego *nisus* da vontade é a base numenal da experiência — a música viria a tornar-se na revelação mais plena e mais subtilmente modulada daquela vontade. «As outras artes falam apenas de sombras.» A música «é a reprodução da própria vontade» [2]. Tem constituído um lugar-comum da estética moderna, se bem que presentemente um tanto em descrédito, a afirmação de que a música é o centro e o ideal de todas as artes.

Se as palavras poéticas são a energia directa do espírito, elas não apresentam meramente um significado, criam-no. A poesia é uma «imitação», não da natureza, mas da própria divindade criadora [3]. O poeta é um «segundo criador, *poietes*, autor». Isto em parte alguma é mais òbviamente verdadeiro que nas metáforas. A metáfora é concebida, juntamente com a música, como presidindo ao próprio nascimento da

---

ratur (Berlim e Stuttgart, s. d.), CXLV, 55-98, esp. 88. Novalis, mostrando certa ressonância de Diderot, considerava a poesia quer como música interna, quer como pintura interna, «livremente modificada pela natureza do sentimento». *Fragmente und Studien*, VI, 21; IX, 3; X, 60, in *Novalis Schriften*, ed. Paul Kluckhohn (Leipzig, s. d.), II, 323; III, 63; III, 290.

[1] «*Die Gemählde*», *Athenaeum* II (Berlim, 1799), 49-50, citado em Irving Babbitt, *The New Laokoon* (Boston, 1910), pp. 124-5. Vid. p. 125 relações entre A. W. Schlegel e Diderot na «confusão» das artes, e p. 61 sobre as reivindicações de F. Schlegel, Schelling e Görres à autoria da frase «arquitectura é música congelada».

[2] *World as Will and Idea*, trad. R. B. Haldane e J. Kemp, 7.ª ed. (Londres, 1927), I, 333.

[3] Herder, *Über Bild, Dichtung, und Fabel*, 1787, in *Zerstreute Blätter, Dritte Sammlung* (*Werke*, XV, 526).

linguagem, das ideias e das instituições humanas. Assim Herder no seu ensaio de 1770 *Über den Ursprung der Sprache*: A linguagem primitiva era um «dicionário da alma, era ao mesmo tempo mitologia e uma épica maravilhosa das acções e linguagem de todos os seres — uma constante fábula com paixão e interesse» [1].

> Certo selvagem vê uma árvore majestosa, com uma copa imponente, e fica aterrado: a copa sussurra! É a divindade que se agita! O selvagem prostra-se por terra e presta-lhe culto! Eis a história do homem dotado de sentidos... e a transição mais fácil para o pensamento abstracto! [2]

O homem primitivo pensa em símbolos, alegorias e metáforas. E as combinações destas dão origem à fábula e ao mito. E o homem moderno, enquanto poeta, é primitivo. Uma teoria posterior (formulada primeiramente por Goethe [3] em 1797 e repetida por Schelling na sua *Philosophie der Kunst* e por A. W. Schlegel na sua *Conferência Dramática* sobre Ésquilo) modificou este vocabulário, se não mesmo as ideias nele implícitas, ao fazer uma distinção muito insistente entre aquilo que se considerava o significado finito e meramente conceptualizado da «alegoria», e o significado infinito, metafòricamente pleno, do «símbolo».

6

Há passos em Herder que sugerem que a história humana mostra uma degenerescência uniforme desde as glórias da idade da poesia até à fraqueza civilizada da idade da razão [4], e que, tendo entrado na idade da razão, a raça humana se entregou a novos progressos técnicos e, daí,

---

[1] Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772 (*Werke*, V, 51-3). A teoria implica rejeição de pelo menos três teorias mais antigas sobre a origem da linguagem: a teoria da inspiração divina, a teoria racionalista de um deliberado convénio humano, e a teoria sensualista de Condillac, que fazia derivar a linguagem de gritos selvagens. A ideia que Herder fazia do poeta como criador é antecipada na obra de Shaftesbury *Moralists*, Part III, fim da secção 2.

[2] *Werke*, V, 53. «*Jener Wilde sahe den hohen Baum mit seinem prächtigen Gipfel und bewunderte: der Gipfel rauschte! das ist webende Gottheit! der Wilde fällt nieder und betet an! Sehet da die Geschichte des sinnlichen Menschen, das dunkle Band, wie aus den Verbis Nomina werden — und den leichtesten Schritt zur Abstraktion!*» Cf. Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trad. Susanne Langer (Nova Iorque, 1946), p. 85.

[3] Na sua *Über die Gegenstände der bildenden Kunst;* e mais tarde nas suas *Maximen*.

[4] Vid., por exemplo, *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, c. 1765? (*Werke*, XXXII, 69).

a extinção da imaginação [1]. Mas uma opinião mais optimista era a que predominava — a de que a poesia constituía um novo meio de regeneração espiritual. Com os Schlegels, a poesia, e especialmente a metáfora, é uma perene linguagem materna, promessa e veículo de futura perfeição humana. Um conceito ainda mais formidável, o do «mito», conquista o lugar que lhe é devido mercê de várias afirmações de Friedrich Schlegel e do filósofo Schelling. A «diferença principal entre os poetas antigos e os modernos», diz Schlegel no seu *Diálogo sobre Poesia*, é a de que os modernos «não possuem mitologia. Mas permiti que acrescente que não nos encontramos longe de possuir uma, ou antes, que é tempo de fazermos um esforço sério para criar uma» [2]. No *Discurso sobre Mitologia* que faz parte do *Diálogo*, ele formula um vibrante convite a uma nova visão do mundo, uma nova mitologia «sintética», um «grande poema mitológico», que haveria de surgir de qualquer fonte existente na moderna filosofia idealista ou ciência natural [3]. E Schelling levou este tema ainda mais longe numa elaborada deificação das «potências» naturais. As ideias eram imagens da divindade quando consideradas como ideias. Quando consideradas como reais, eram nada menos que deuses. Assim, o «ponto de diferença absoluta» entre o eu e o mundo exterior era Júpiter; o mundo ideal era Apolo; o princípio formativo encarnado no ferro era Vulcano; a água, como princípio informe, era Neptuno [4]. Nas aspirações da filosofia poético-romântica o panteão clássico ocupava sempre um lugar eminente. Schlegel [5] e Schelling profetizavam uma espécie de mitologia que se materializou, muito mais vividamente, durante a última parte do séc. XIX na obra de Comte, Wagner e Nietzsche.

A poesia assim concebida seria uma espécie de filosofia, a filosofia mais criadora e mais elevada. Substituiria a filosofia vulgar. A poesia

---

[1] Para opiniões similares, ver Vico (lamentando) e Fontenelle (com sentimentos de regozigo pelo advento da nossa época) no seu *Traité de la Poésie en Général.* Ver também o debate entre Shelley e Peacock, Capítulo IX.

[2] *Gespräch über die Poesie*, 1800, in Jakob Minor, ed. *Friedrich Schlegel: seine prosaischen Jugendschriften* (Viena, 1906), II, 358, citado em tradução por Victor Lange, «Friedrich Schlegel's Literary Criticism», *Comparative Literature*, VII (Outono, 1955), 301.

[3] *Rede über die Mythologie*, 1800, in Minor, II, 357-63; vid. Lange, *loc. cit.*, p. 302. «O que distingue o pensamento de Schlegel do de Herder», diz Lange, «é o facto..., naquela altura, de ele rejeitar a tentação de recorrer a uma mera recriação de substância mitológica passada».

[4] *Philosophie der Kunst*, I, B. I, in *Sämtliche Werke* (Stuttgart e Augsburg, 1859), I, 5, 402 ff).

[5] O ensaio de Schlegel *Über die Sprache und Weisheit der Inder* (1808) viria a ter uma influência considerável no estudo ulterior de mitologia comparada (Lange, *loc. cit.*, p. 303).

— a arte — constituía o facto supremo. «A poesia», escreveu Novalis num dos seus *Fragmentos*, «é uma genuína realidade absoluta. É este o ponto essencial da minha filosofia. Quanto mais poético, tanto mais verdadeiro» [1]. Estas especulações elevaram-se ainda mais descontroladamente, quando o idealismo subjectivo de Kant (no qual o domínio do intelecto humano estava limitado a aparências) foi alargado pelos seus discípulos até à fase do idealismo absoluto (onde toda a realidade é produto do eu), do eu interno, consciente, e do eu externo, inconsciente, em conflito mútuo (como em Fichte) ou reconciliados num eu superior, estético e filosófico (como em Schelling). Havia aqui certas tensões entre as exigências da arte e as da filosofia, talvez mais delicadamente sentidas por Schelling, que, a princípio, fez da arte o «organon» suficiente da filosofia, uma revelação eterna, uma satisfação infinita, mas, mais tarde, na fase absoluta do seu idealismo [2], entendeu que, embora a arte interpretasse mitològicamente o absoluto e o reflectisse, só a filosofia poderia conceptualizá-lo e compreendê-lo. Uma característica distintiva do sistema difusamente oracular de Friedrich Schlegel era a sua elevação da própria crítica a uma posição metafórica e criadora igual à da poesia que era o seu objecto [3]. O crítico deve iluminar o exercício original do poeta transcendendo-o. «A poesia», disse ele, «só pode ser criticada pela poesia» [4], e a frase recebeu as devidas honras, através de toda a Europa, durante mais de um século, numa florescente tradição de crítica impressionista [5].

Nada poderia ter sido menos realista ou menos naturalista que a teoria romântica plena. A poesia como sonho criador foi uma das concepções mais satisfatórias da época — semelhante ao sonho criador da alma do mundo plotiniano. Nas suas novelas inacabadas *Heinrich von Ofterdingen* (acerca da mocidade de um Minnesinger medieval) e *Die Lehrlinge zu Sais* (contendo o conto de *Hyazinth und Rosenblut*, ou compreensão mercê de um amor espiritual), Novalis oferece-nos não só a afirmação como também a ilustração do seu desejo ansioso de uma fantasia fecunda e reconciliadora [6]. Sonhar, afirmou Jean Paul, é uma poesia involuntária [7]. O naturalismo fotográfico da última parte do séc. XIX («roman-

---

[1] *Fragmente und Studien* VI, 468 (*Schriften*, ed. Kluckhohn, II, 411).

[2] Na sua *Philosophie der Kunst*, escrita em 1802-03.

[3] Schlegel chamou à sua elaborada recensão de *Wilhelm Meister* (1798) um *Übermeister* (Lange, *loc. cit.*, p. 296).

[4] Minor, II, 200, citado por Lange, p. 296.

[5] Cf. Capítulo XXII, p. 593.

[6] Cf. Eugene E. Reed, «Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* as *Gesamtkunstwerk*», *PQ*, XXXIII (Abril, 1954), 200-11.

[7] *Sämtliche Werke* (Berlim, 1841), XIII, 262, «*Briefe und bevorstehender Lebenslauf*», após a quinta carta.

tismo a caminhar de gatas») e a exibição emocional directa que veio a significar espontaneidade tinham muito menos coisas em comum com Schiller e os Schlegels e Novalis que com os fenómenos anticlássicos dos princípios do séc. XVIII — o emotivismo que já descrevemos em Inglaterra (na Alemanha o *Sturm und Drang*) e o realismo que o acompanhou — a ideia de «verdade» que pode encontrar-se em Lessing, em Samuel Johnson, em Diderot.

Uma poesia que queira ser verdadeiramente filosófica terá de ser uma imagem perfeita do espírito humano. Terá beleza e plenitude imaginativa. A verdadeira simplicidade *(Einfachheit)*, disse Jean Paul, existe no todo orgânico, não em partes. Durante a era do iluminismo racionalista, as imagens implícitas mais frequentemente em teorias de poesia tinham sido mecânicas — imagens de uma força verbal trabalhando por produzir impressões claras nas nossas placas mentais ou para amontoar e transformar belos agregados de partes atomistas em «composições» literárias. As novas imagens alemãs de teoria estética eram botânicas e zoológicas — imagens do espírito articulado e consciente de si mesmo, que espontâneamente se desdobrava, numa palavra, imagem de um organismo. O poema brotava como uma flor do génio poético. O organismo, disse Schelling na sua *Philosophie der Kunst*, é a «potência» mais alta da natureza. (A arte, análoga ao organismo, é a potência mais elevada do absoluto.) No seu sistema de antíteses entre clássico e romântico, A. W. Schlegel atribuiu forma «mecânica» ao clássico [1], «orgânica» ao romântico, e embora não pretendesse ser um juízo depreciativo do «mecânico», esta distinção constituía uma forma de honrar a aspiração expansiva de uma maneira de ser romântica que, sob o aspecto, por exemplo, da mistura dos géneros, corria o risco de sofrer momentâneas desvantagens em comparação com a pureza dos clássicos.

---

[1] Pelo menos conseguiu sugerir que a forma «mecânica» é aquilo que se nos depara no neoclássico (*Lectures on Dramatic Art*, Londres, 1846, p. 340, Lecture XXII). «A forma é mecânica quando, mercê de força externa, é conferida a qualquer material meramente como adição acidental sem preferência à sua qualidade; como, por exemplo, quando damos uma forma particular a qualquer massa mole para que a conserve depois de endurecer. A forma orgânica, por outro lado, é inata; revela-se a partir do interior, e adquire a sua fixação juntamente com o desenvolvimento perfeito do germe. Em toda a parte descobrimos estas formas na natureza através de toda a gama de forças viventes, desde a cristalização de sais e minerais até às plantas e flores, e desde estas até ao corpo humano. Nas belas-artes, como no domínio da natureza — o supremo artista, todas as formas genuínas são orgânicas, isto é, determinadas pela qualidade da obra.» Cf. Wellek, *History* II, 48, 59.

7

Uma característica muito própria da teoria romântica alemã era a sua preocupação em estabelecer, com a sanção de premissas importantes como as que temos estado a descrever, uma fundamentação racional do cómico. Afirmações racionais, pensava Jean Paul, são unilaterais [1]. Afirmações sóbrias ou dolorosas, ou lacrimosas, poderiam muito bem parecer sofrer do mesmo defeito. As relações da tragédia com a comédia tornaram-se um problema importante, e havia uma tendência geral para elevar o cómico e dignificá-lo, quer como género separado, embora muito importante, destinado a provocar o riso, quer como parte integrante do sério. Uma versão moderada da argumentação depara-se-nos na defesa de A. W. Schlegel do trocadilho («divertido jogo de palavras») como um modelo, em escala reduzida, de toda a estrutura poética, uma espécie de plenitude e imediatismo na representação verbal [2], e na sua opinião cautelosa de que a «ironia», muito embora não tenha o menor cabimento no «trágico verdadeiro», penetra em todo o edifício das peças de Shakespeare e quase em toda a literatura acima da «declarada zombaria da comédia» [3]. Mais radicalmente, outros críticos alemães fizeram evoluir vários conceitos do cómico no sentido de realizações literárias, técnicas e específicas do conceito supremo da transcendência. Jean Paul (mais conhecido pelos estudantes ingleses como o modelo da gigantesca agilidade de Carlyle no estilo cómico e como uma fonte de algumas das ideias

---

[1] Cf. *Vorschule der Ästhetik*, N.º 69 (*Jean Pauls Sämtliche Werke*, 1935, I, II, 234).

[2] «Uma imaginação poderosamente excitada gosta de tirar proveito de qualquer harmonia em som que acidentalmente se ofereça, a fim de que, por este meio, ela possa, para a ocasião, restaurar a semelhança perdida entre a palavra e a coisa... Não pretendemos dizer que jogar com palavras se justifique em todas as ocasiões. Isto terá de depender da disposição do espírito, se ele admite ou não tal jogo de fantasia, e se os gracejos, comparações e alusões, que lhes servem de base, possuem solidez interna» (*Lectures on Dramatic Art*, XXIII, sobre Shakespeare).

[3] «Shakespeare faz de cada uma das suas personagens principais o espelho em que as outras se reflectem. Ninguém como ele pintou jamais tão fielmente a facilidade da autodesilusão, aquela hipocrisia semiconsciente de si mesma em relação a nós mesmos, com a qual mesmo os espíritos nobres tentam disfarçar a influência quase inevitável de motivos egoístas na natureza humana. A secreta ironia da caracterização provoca admiração como abismo profundo de agudeza e sagacidade; mas é o túmulo do entusiasmo. Só aí chegamos depois de termos tido a pouca sorte de penetrar e conhecer totalmente a natureza humana... Shakespeare... faz, por assim dizer, uma espécie de acordo secreto com o limitado círculo dos seus leitores ou espectadores mais inteligentes; mostra-lhes que já havia prèviamente visto e admitido a validade das suas tácitas objecções; que ele mesmo não está manietado ao assunto representado, mas que paira livremente acima dele; e que, se quisesse, poderia implacàvelmente aniquilar as cenas belas e irresistivelmente atraentes que a sua pena mágica havia produzido» (*Lectures on Dramatic Art*, XXIII).

de Meredith na sua palestra sobre o *Comic Spirit*) dedicou o Capítulo VI da sua *Vorschule* a uma teoria do *contraste* cómico em voga depois da exposição de Kant [1]. O contraste entre a estupidez da acção cómica e o vulgar bom senso humano que o espectador projecta ou «empresta» à figura cómica constitui, na opinião de Jean Paul, uma «incongruência infinita» *(unendliche Ungereimtheit)* [2]. Possuímos uma viva liberdade de escolha entre três séries de pensamentos, o nosso próprio discernimento, o da figura cómica e estúpida, e aquela parte ou aspecto do discernimento que emprestamos. O nosso intelecto brinca com estas possibilidades; joga e salta de um lado para o outro com uma liberdade encantadora [3]. Só o homem possui loucuras; e só o homem as pode reconhecer. Mas num plano ainda mais elevado, Jean Paul concebe uma fase do cómico, à qual confere um nome dedicado na teoria inglesa a uma coisa mais terrena, isto é, «humor». «Humor» torna-se numa forma inversa, e cómica por simpatia, do sublime (caminhando «com o soco baixo da comédia» mas transportando na mão a máscara trágica), uma escala do finito em face do infinito.

> Se o homem, como na antiga teologia, lançar um olhar do mundo do além sobre o mundo terrestre, este último parecerá pequeno e vão; mas se medir o mundo infinito com o finito, como o humor faz, ligando-os mùtuamente, então surgirá o riso onde há grandeza e dor [4].

O humor aniquila não só o simples objecto mas a própria limitação como tal — colocando-a simplesmente em oposição à ideia.

Uma modalidade de clímax destas afinidades cómicas surge nos ensaios de Friedrich Schlegel sobre o tema da «ironia» [5]. Era possível representar e dançar não só ao comparar a estupidez do carácter cómico e a nossa própria sensatez, como também ao comparar fases da nossa própria estupidez e sensatez, evoluções superiores do eu, momentos naquela «transcendência do eu» apresentada por Fichte nas esferas mais altas da dialéctica sujeito-objecto. A ironia era uma sucessão de contrastes

---

[1] Exemplificado em inglês, por exemplo, na palestra de Hazlitt sobre «Wit and Humour», que introduz a sua série sobre os *English Comic Writers*, 1819.

[2] *Vorschule*, N.º 28 (*Werke* I, II, 97).

[3] Cf. Edward V. Brewer, «The Influence of Jean Paul Richter on George Meredith's Conception of the Comic» *JEGP*, XXIX (Abril, 1930), 243-56.

[4] *Vorschule*, N.º 33 (*Werke* I, II, 116). A posterior transcendência bifásica de Kierkegaard viria a mover-se do estético para o moral (via «ironia») e do moral para o religioso (via «humor»). Vid. o seu *Concluding Unscientific Postscript*, trad. David F. Swenson (Princeton, 1944), p. 448.

[5] *Athenaeum* N.os 37 e 116 (J. Minor, *op. cit.*, II, 209, 220-1).

entre o ideal e o real, uma técnica pela qual o «ego transcendental» era capaz de zombar das suas próprias convicções e das suas próprias produções. Era, em última análise, uma paródia de si mesmo. Mantinha-se longe de toda a fixação ou satisfação em qualquer nível de discernimento. Era uma avenida em direcção ao infinito, a expressão da ânsia humana do ilimitado; era expansividade, era megalomania. A vida, na sua fase mais incandescente, destruía-se a si mesma ao criar.

Nas mãos dos poetas românticos, esta ironia podia tornar-se muito sombria, sardónica, misantrópica; o herói apresentava-se de manto jogado em volta do ombro exposto às frias rajadas — uma figura de Byron ou de Poe. «Banhos quentes de sentimento», diz Irving Babitt, «eram seguidos por duches frios de ironia» [1]. Nas suas fases mais óbvias e emotivas a ironia romântica era um instrumento de autoprotecção e auto-engrandecimento — o expediente de que o amador se serve quando fala na sua obra-prima como sendo uma coisa sem importância.

Mas outras fases eram hipermetafísicas. Nos ensaios do poeta pré-simbolista Heine, por exemplo, e no sistema do esteta K. W. F. Solger, a ironia era subtilizada até se tornar coextensiva a toda a arte; era precisamente o princípio pelo qual a arte triunfa sobre a natureza, e o espírito sobre a matéria. Olhando mesmo para as formas mais rudes da ironia de um ponto de vista metafísico, Solger acusa-a de «conferir ao nada uma aparência de existência, a fim de o aniquilar mais fàcilmente». Solger concebe a ironia superior como uma energia quase mística de discernimento artístico. É o acto criador pelo qual a ideia ou essência penetra na realidade fenomenal e a aniquila. É a translação do mundo da experiência para o sonho ideal do artista. A ideia, expressão do infinito, ultrapassa a pobreza da sua expressão. A ironia é um meio transcendental de «entusiasmo» contemplativo, uma união do impulso e lucidez racional, um equilíbrio entre os extremos do êxtase e do desencantamento. «Sem ironia não há arte verdadeira» [2]. Através destes estádios, emergimos de novo no alto planalto, transcendentemente iluminado, do impulso schilleriano do livre jogo (*Spieltrieb*), a reconciliação de *Stoff* e *Form*, o equilíbrio estético. Hegel, que, como Jean Paul, empregou o termo «humor» para significar uma coisa muito semelhante ao que Friedrich Schlegel e Solger queriam dizer com «ironia», apresentou uma apreciação que tem sido citada frequentemente. Esta actividade, observou, implica a «perversão e a destruição de tudo quanto é objectivamente sólido na realidade».

[1] *Rousseau and Romanticism* (Boston, 1919), Cap. VII.

[2] Maurice Boucher, *K. W. F. Solger, Esthétique et philosophie de la présence* (Paris, 1934), pp. 107-10; Kurt Weinberg, *Henri Heine, «romantique défroqué», héraut du symbolisme français* (Paris e New Haven, 1954), pp. 122-5.

> Opera através do engenho e jogo de pontos de vista inteiramente pessoais e, quando levado a um extremo, equivale ao triunfo do poder criador da alma do artista sobre qualquer assunto e qualquer forma [1].

Humor é «impertinência satânica».

8

Uma das afirmações mais conhecidas de Goethe diz respeito à dívida que os alemães têm em relação aos ingleses.

> A nossa *própria* literatura descende principalmente da deles! De onde temos nós os nossos romances, as nossas tragédias, senão de Goldsmith, Fielding e Shakespeare? E nos nossos dias onde se encontrarão na Alemanha três heróis literários que possam ser colocados a par de Lorde Byron, Moore e Walter Scott? [2]

Não apenas os poetas e romancistas alemães mas também os teorizadores literários do período romântico tinham uma dívida considerável para com os escritores ingleses, embora neste último campo os escritores ingleses fossem, na generalidade, menos notáveis. Já aludimos à correspondência entre o sublime de Kant e as ideias empíricas da *Inquiry* de Burke [3]. Historiadores da teoria estética realçam como as doutrinas de Kant acerca da «beleza» são apenas uma redução a uma forma sistemática (e «que forma sistemática não era»!) [4] de ideias muito correntes na Inglaterra do séc. XVIII. Em Shaftesbury e Hutcheson, por exemplo, depara-se-nos o aspecto desinteressado do prazer estético; em Kames, a mesma coisa e ainda a ideia de que os juízos de gosto são imediatos; em

---

[1] *Philosophy of Fine Art*, trad. F. P. B. Osmaston (Londres, 1920), II, 386; Subsection III, cap. 3, 3, b.

[2] *Conversações*, Dezembro 5, 1824.

[3] Uma correspondência similar aparece no *Spectator* de Addison N.º 420, quando ele fala do prazer derivado da expansão gradual da nossa imaginação. O emprego de Kames da Igreja de S. Pedro em Roma e das pirâmides como exemplo do sublime é uma curiosa antecipação do emprego, por Kant, dos mesmos exemplos em contradição com o seu próprio princípio de que obras resultantes da arte humana não podem compartilhar do sublime. Vid. E. F. Carritt, «The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty», *The Monist*, XXXV (Abril, 1925), 315 ff.

[4] Gilbert and Kuhn, p. 323.

Addison, são os prazeres da imaginação concebidos como uma coisa intermédia entre os dos sentidos e os do entendimento [1].

No importante campo da teoria do cómico, os alemães tinham antecedentes menos suficientes na Inglaterra que em França, onde o principal espírito crítico do séc. XVIII, Diderot, após um período de pensamento notàvelmente *larmoyant*, se virou afinal, no seu *Paradoxe sur le comédien*, para um ponto de vista sobre a arte de representar e sobre a poesia, que vincava fortemente a importância da consciência de si mesmo, a reserva irónica da paixão. Mas, em geral, a Inglaterra fornecia uma antecipação melhor dos temas mais solenes. As ideias primitivistas de Herder e dos seus sucessores em relação à *Volkspoesie*, lírica, expressão rítmica, emoção e origem da linguagem, eram alimentadas, por um lado, pelas próprias falsificações de primitivismo, principalmente as ossiânicas, que surgiram na Inglaterra. As mesmas ideias encontravam-se à disposição de Herder, e ele conheceu-as em teorizadores homéricos ingleses e de estética geral, como Shaftesbury, John Brown, Harris «Hermes», Hugh Blair, Percy, os Wartons e Edward Young. E na Inglaterra, a norma lírica havia estado em séria preparação durante todo o séc. XVIII, não só nas obras dos teorizadores, mas também na prática de numerosos escritores elegíacos e da «Grande Ode» [2].

Os trabalhos que os estetas, teorizadores da literatura e escritores ingleses haviam produzido sobre o génio encontravam-se prontos para a transformação germânica. Mas esta transformação, que era uma superação, constituía assunto de grande importância. Aquilo que na actividade precursora dos ingleses era empírico, descendente, orientado para a terra, objectivo, tornou-se, com os alemães, metafísico, transcendental, ideal e absoluto. Teorias sobre o modo como os sentimentos humanos

---

[1] E. F. Carritt, *loc. cit.* Muratori, o crítico italiano neoclássico, havia concebido a imaginação estética como a união harmoniosa do entendimento e da imaginação em geral. (Gilbert and Kuhn, p. 322; cf. E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 63.)

[2] Vid. Norman Maclean, «From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century», in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, pp. 408-60. Podem notar-se exemplos ingleses do séc. XVIII de um desejo de aproximar mesmo o drama de uma norma lírica. Kames queixava-se de que o drama grego tinha mais acção que sentimento. Não possuía «sentimentos salvo os do tipo mais simples... nenhuma situação intricada ou delicada que provocasse qualquer paixão singular; não tinha aquele aumento e diminuição gradual da paixão nenhum conflito entre paixões diferentes» (carta a Mrs. Montague, 17 de Junho de 1771, citado em Helen W. Randall, *The Critical Theory of Lord Kames*, Northampton, 1944, p. 111). (Cf. Cap. XX, Hugo, Newman e Arnold sobre normas dramáticas.) O orientalista Sir William Jones, por simples dicotomia, rejeitou a «imitação» em favor do sentimento lírico. «As partes mais delicadas da poesia, música e pintura exprimem paixões, e operam nos nossos espíritos por simpatia. As outras partes inferiores descrevem objectos naturais, e actuam em nós principalmente por substituição» (*Poemas*, Londres, 1777, p. 207).

e correntes de consciência operam *por acaso* transformaram-se em teorias daquilo que a arte *é*, daquilo que a poesia *é*, e este *é* implicava um *devia ser*. Isto significava, em certo sentido, um regresso ao pensamento clássico e neoplatónico, mas com uma mudança que o tornava aceitável a uma geração que havia passado pela desilusão do «iluminismo». A teoria literária alemã clássico-romântica possui, quanto à estética e crítica inglesa dos meados do séc. XVIII, o mesmo tipo de relação que Kant quanto a Hume. Os *disjecta membra* da experiência, sujeito e objecto, e parcelas de um e outro, foram reunidos pela força do espírito — numa filosofia da vida que colocava a criação humana, ou arte, quer no ponto mais elevado, quer perto dele. A nova síntese e a nova fé possuíam uma nova riqueza subjectiva que resultava da longa decomposição precedente, analítica e céptica. O novo idealismo era mais epistemológico que qualquer idealismo precedente. Pode ser verdade que estas ideias, quando surgiam no campo da crítica literária, nem sempre estivessem tão ligadas como deveria ser ao seu objecto literário. Saintsbury teve o prazer de mostrar alguns erros dos alemães na interpretação de Shakespeare e outros textos isabelinos, mesmo certo alheamento dos textos, como no caso da crítica hamletiana de Goethe no *Wilhelm Meister*. Isto, diz Saintsbury, podia ter sido escrito acerca de uma tradução de Shakespeare. Constitui um lugar-comum da história literária observar a pesada esquematização do esforço crítico alemão e acreditar que os críticos alemães tinham uma ligação menos dedicada e menos imediata com a letra da obra literária que os literatos ingleses da mesma geração. Todavia, estes últimos tomaram, com gratidão, quanto puderam da filosofia alemã, e com isso melhoraram. Aquilo que brotou do empirismo inglês regressou mais forte, quando defrontou, de facto, as necessidades críticas do espírito literário ou algumas dessas necessidades.

CAPÍTULO XVIII

A IMAGINAÇÃO: WORDSWORTH E COLERIDGE

1 — Semântica da «imaginação» e «fantasia» desde o séc. XVII até à era romântica, o prefácio de Wordsworth dos *Poemas* (1815): elevação da «imaginação» e da «fantasia», as objecções de Coleridge, a sua preocupação mais com a psicologia que com os poemas, acordo essencial entre Wordsworth e Coleridge. 2 — O caminho seguido por Coleridge desde a associação até ao idealismo, tratamento sinóptico da imaginação e fantasia (*Biographia* XIII), fontes e paralelos alemães: a Oração de Schelling, Kant, o sistema de Coleridge: inteligência, razão, imaginação primária e secundária, coalescência da criação interna e externa. 3 — Idealismo superior do artista, símbolos, a natureza e a vida espiritual, dentro de nós e fora, várias outras afirmações de Coleridge: *Treatise on Method*, *Semina Rerum*, *Philosophical Lectures*, *Anima Poetae*, *Dejection*, realce da coadunação, Schelling, *In-Eeins-Bildung*, reconciliação de opostos (*Biographia* XIV), génese das *Baladas Líricas*, «uma doença constitucional». 4 — Metro e paixão, personagens de Shakespeare, *Venus and Adonis*, imitação como «mesotese», de novo Schelling, princípio transcendental e aplicações paisagísticas, Coleridge sobre topografia e sonetos, combinações íntimas (símbolos) *versus* símiles formais (alegoria), «ilusão patética», omissão de afirmação manifesta, redução de disparidade. 5 — «Fantasia», exemplos de Wordsworth, Coleridge sobre *Venus and Adonis*, sobre «wit», sobre poetas metafísicos (*Biographia I*, XVIII), conteúdo canónico, panteísmo, filosofia e poesia, objecções modernas, Coleridge sobre «prazer e verdade», dificuldades, poemas sobre imaginação romântica, Shelley, Coleridge. 6 — Continuação do génio do séc. XVIII, sublimidade, emoção, carácter vago, Coleridge junto da queda de água, o prefácio de Wordsworth de 1815, longinianismo, números consolidados, de novo generalidade johnsoniana, infinidade e obscuridade, congruidade emotiva, afirmações de Wordsworth (1800 e 1815), Coleridge: carta a Southey, *Biographia* sobre Shakespeare, «paixão predominante», «unidade de interesse».

I

Durante o séc. XVII os termos «imaginação» e «fantasia» haviam sido usados bastantes vezes, de uma maneira vagamente sinónima, em referência ao reino dos contos de fadas ou de invenção. Todavia, aqui e ali (como no início do *Leviathan* de Hobbes), o termo «imaginação» tendia a distinguir-se de «fantasia» e a aproximar-se de um sentido concentrado no sóbrio literalismo de impressões sensórias e na sobrevivência destas na memória. Isto estava de acordo com a tradição medieval e renascentista, onde *imaginatio* e *phantasia* tinham andado sempre bastante juntas, mas onde também, quando ocorria uma distinção deste género, era a *phantasia* que representava a modalidade mais leve e menos responsável da imaginação [1]. À luz da razão do séc. XVII a «fantasia» sofreu o declínio em reputação que já descrevemos em capítulo anterior. Mas a «imaginação» (quando não significava «fantasia») manteve o seu lugar e até passou para novo lugar de respeito na estética sensualista. Consequentemente, durante o séc. XVIII, sempre que se distinguia entre «imaginação» e «fantasia» — e isso era frequente — havia todas as probabilidades de as honras irem para o termo «imaginação». Cresceu, em torno do termo «imaginação», certa brandura e calor e profundidade de sentimento no seu sentido addisoniano e manteve-se no âmago da poesia do séc. XVIII. Uma frieza e fragilidade correspondentes e certa sugestão de gracejo não inspirador de confiança revestiram o termo «fantasia», com ele relacionado mas oposto. Como a «imaginação» do séc. XVIII se deslocou através dos estádios da teoria da associação a que já aludimos num capítulo precedente, as honras concedidas aos dois termos foram de quando em quando invertidas — assumindo a «fantasia» o papel superior de referência a um poder mental mais criador, e a «imaginação» a ligação mais humilde a uma actividade mental de trabalhos servis [2]. Mas esta atribuição de honras constituía uma excepção pouco notada. A relativa dignidade dos dois *termos* «imaginação» e «fantasia» encontrava-se tão bem estabelecida na Inglaterra pelos fins do séc. XVIII

---

[1] Cf. Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought* (*University of Illinois Studies in Language and Literature*, XII, Maio-Agosto, 1927, N.os 2-3), p. 266: «O uso medieval era, de uma maneira geral, desfavorável a qualquer reconhecimento da capacidade criadora da *imaginatio*. *Phantasia* implicava funções mais elevadas, maior liberdade — mas, ao mesmo tempo, maior sujeição ao erro».

[2] Vid. John Bullitt e Walter Jackson Bate, «Distinctions Between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism», *MLN*, LX (1945), 8-15. Earl R. Wasserman, «Another Eighteenth-Century Distinction Between Fancy and Imagination», *MLN* (Janeiro, 1949), 23-5, chama a atenção para a inversão da função usual dos termos em *Miscellaneous Sketches: or, Hints for Essays*, 1789. A atribuição posterior de A. W. Schlegel do termo *Einbildungskraft* à função inferior e *Fantasie* à superior corresponde a uma minoria no uso inglês.

que, fossem quais fossem os *significados* que Wordsworth e Coleridge e outros lhes pudessem atribuir, era quase inevitável a superioridade do *termo* «imaginação».

Uma primeira tentativa, um tanto casual, por parte de Wordsworth para estabelecer uma discriminação entre imaginação («Efeitos impressivos a partir de elementos simples») e fantasia («Prazer e surpresa... provocada por súbitas variedades de situação e imagens acumuladas») aparece numa nota a «The Thorn», na edição de 1800 das *Baladas Líricas*. Mas a primeira palavra na discussão crítica principal de Wordsworth e Coleridge surge no *Prefácio* dos *Poemas* de 1815, quando Wordsworth se lança numa excitada correcção de *British Synonyms Discriminated* (1813) de William Taylor. Taylor havia infelizmente escrito:

> Um homem possui imaginação na mesma proporção em que é capaz de distintamente copiar em ideias as impressões dos sentidos: é a faculdade que reflecte em imagens, dentro do espírito, os fenómenos da sensação. Um homem possui fantasia na medida em que é capaz de provocar, ligar ou associar, à vontade aquelas imagens internas (provocará o aparecimento de *phantazein*) de modo a completar representações ideais de objectos ausentes. A imaginação é a capacidade de pintar, e fantasia a de evocar e combinar. A imaginação é formada pela observação paciente; a fantasia consiste numa actividade voluntária no sentido da deslocação do cenário do espírito. Quanto mais exacta for a imaginação, tanto mais seguramente poderá um pintor ou um poeta empreender um esboço ou uma descrição sem a presença dos objectos a caracterizar. Quanto mais versátil a fantasia, tanto mais original e impressionante será a decoração produzida.

Isto condensava mais ou menos um século de hábitos estabelecidos e opiniões de compromisso. A objecção de Wordsworth era, em parte, simplesmente a de que os termos, como par antitético, estavam ao contrário. «Imaginação» e não «fantasia» deveria ser usada para referir o princípio criador ou poético. Além disso, este era realmente o ponto crítico (muito embora possa discutir-se até que ponto Wordsworth distinguia a parte meramente semântica da crítica), a própria distinção entre os dois termos era feita em nível muito baixo. A capacidade superior (aquilo a que Taylor chamava «fantasia») tinha de ser qualquer coisa melhor que a mera capacidade de intencionalmente (caprichosamente) «evocar ou combinar» imagens, «deslocar o cenário do espírito», fazer «decorações». Havia um poder criador «mais elevado» que esse. E esse poder era a «imaginação».

> A fantasia não requer que os materiais que ela utiliza sejam susceptíveis de mudança na sua constituição ao tocar-lhes; e quando admitem modificações, basta, para os seus fins, que sejam leves, limitadas e evanescentes.
>
> A lei a que a fantasia obedece é tão caprichosa como os acidentes das coisas, e os efeitos são surpreendentes, jocosos, ridículos, divertidos, suaves ou patéticos, conforme os objectos calham ser produzidos apropriadamente ou combinados fortuitamente. A fantasia depende da rapidez e profusão com que ela espalha os seus pensamentos e imagens; confiando em que o número e a felicidade com que se encontra ligada sirvam de compensação para a carência de valor individual: ou orgulha-se da curiosa subtileza e da bem sucedida elaboração com que é capaz de descobrir as suas ocultas afinidades [1].

(Mesmo a fantasia estava longe de ser a coisa não-criadora e não-original, simples malabarista como William Taylor a via.) Mas a imaginação! A imaginação era uma força que conferia, abstraía, modificava, dotava. A imaginação «une» e «coalesce». «Modela» e «cria» [2]. Na linguagem do seu amigo Charles Lamb, a imaginação

> reúne todas as coisas numa só... leva as coisas animadas ou inanimadas, seres com os seus atributos, sujeitos com os seus acessórios, a tomar uma cor e a servir um efeito [3].

A imaginação

> ... recua perante tudo que não seja plástico, flexível, indefinido... Quando a imaginação formula uma comparação... desenvolve-se no espírito um sentido da verdade da seme-

---

[1] O prefácio de Wordsworth de 1815 é citado de *Wordsworth's Literary Criticisme*. Nowell C. Smith (Londres, 1925), pp. 155-65.

[2] A imaginação é «aquela lente intelectual através da qual o observador poético vê os objectos das suas observações, modificados na forma e cor; ou aquele preparador engenhoso de *tableaux* dramáticos, por meio dos quais as personagens da peça são revestidas de novas roupagens, ou colocadas em novas atitudes; ou ainda aquela faculdade química pela qual elementos da natureza mais diferentes e da mais distante origem são misturados num todo harmonioso e homogéneo» («Conversations and Reminiscences Recorded by the [Now] Bishop of Lincoln», Wordsworth's *Prose Works*, ed. Grosart, III, 465; cf. R. D. Havens, *The Mind of a Poet*, Baltimore, 1941, p. 208).

[3] Wordsworth cita o ensaio de Lamb «Upon the Genius of Hogarth». Vid. *Works* de Lamb (1811), I, 96.

> lhança a partir do momento em que é percebido e continua a crescer; dependendo a semelhança menos do traçado da forma e feições que da expressão e efeito: menos de propriedades casuais e notáveis que das inerentes e internas; além disso, as imagens modificam-se invariàvelmente umas às outras... A imaginação tem consciência de um domínio indestrutível; — a alma pode afastar-se dela, incapaz de aguentar a sua grandeza; mas, uma vez sentida e reconhecida, não pode ser atenuada, enfraquecida ou diminuída por nenhum acto de qualquer outra faculdade do espírito.

Em suma, onde o séc. XVIII se havia contentado com a distinção entre uma faculdade imaginativa, fielmente cingida a factos, e uma fantasia inventiva, infiel ou jocosa, Wordsworth levantava o nível de toda a distinção. A simples reprodução não lhe interessava de modo algum. Distinguia duas modalidades de imaginar, ambas inventivas [1]. A diferença estava em que uma era folgazona e inferior, a outra absolutamente séria e superior.

Foi esta concessão à fantasia, embora apenas acidental no propósito de Wordsworth de elevar a imaginação, que se tornou em motivo de agravo com Coleridge. No Cap. XII da sua *Biographia* Coleridge cai sobre Wordsworth com mão pesada.

> Se, pelo poder de evocar e combinar, o sr. Wordsworth pretende significar o mesmo que eu significo (e não mais) com capacidade agregativa e associativa, continuarei a negar que isso pertença de qualquer modo à imaginação; e sinto-me disposto a conjecturar que haja confundido a co-presença da fantasia e da imaginação com a actuação isolada desta [2].

No Cap. IV da *Biographia*, depois de prestar a Wordsworth as honras devidas por ter originàriamente inspirado toda a sua própria teoria da imaginação [3], Coleridge havia já traçado uma complacente distinção

---

[1] «Agregar e associar, evocar e combinar, pertencem não só à imaginação como também à fantasia.» Wordsworth abalança-se aqui a objectar a uma opinião expressa por Coleridge num artigo publicado na *Omniana* de Southey (Londres, 1812), II, 13.

[2] *Biographia Literaria*, ed. John Shawcross (Oxford, 1907), I, 194.

[3] «Eu andava nos meus vinte e quatro anos, quando tive a felicidade de conhecer o sr. Wordsworth pessoalmente, e enquanto a memória perdurar dificilmente esquecerei o súbito efeito produzido no meu espírito pela sua recitação de um poema manuscrito... Era a união de profundo sentimento com um pensamento profundo, um belo equilíbrio da verdade na observação com a faculdade imaginativa de modificar os

entre o propósito de Wordsworth de considerar apenas as «influências» ou «efeitos» da fantasia e imaginação «como eles se manifestam na poesia», e o seu próprio propósito, mais psicológico, de investigar «o princípio seminal», isto é, o processo da criação imaginativa e não pròpriamente os poemas em si [1]. É nossa própria opinião que Coleridge não diferia, de maneira vital, de Wordsworth acerca da «imaginação», e que os dois podem bem ser estudados juntos [2], embora Coleridge, sem dúvida, possa sem inconveniente ser aceite como o mais articulado e mais teorético dos dois.

2

Nos Capítulos V-IX da *Biographia*, Coleridge traça o desenvolvimento desde o associacionismo de Hartley ao idealismo neoplatónico e, depois, até ao idealismo transcendental alemão. O Cap. XII expõe, em dez teses, a fase de Fichte e de Schelling do realismo ideal, na qual, no momento presente, ele se encontrava então. Tudo isto é empreendido como preparação para o grande objectivo de expor «a natureza e génese da imaginação», o assunto literário que fora posto de parte — por carência de bases apropriadas — no fim do seu conflito com Wordsworth no Cap. IV. O Cap. XIII é a bem conhecida mistificação shandiana. A exposição forçada dá lugar, abrupta e caprichosamente, a uma carta tão «completamente» convincente de um «amigo» que se queixava, que o nosso autor abandona o ponto em questão e se contenta com expor o «resultado principal» no seguinte resumo:

> A IMAGINAÇÃO, considero-a então ou como primária ou como secundária. Considero a IMAGINAÇÃO primária como a força viva e primeiro agente de toda a percepção humana, e como uma repetição, no espírito finito, do acto eterno da criação no infinito EU SOU. A imaginação secundária, considero-a como eco da primeira, coexistente com a vontade consciente e, todavia, idêntica com a primeira na *espécie* da sua agência, e diferindo apenas em *grau* e no *modo* de operar. Ela dissolve, difunde, dissipa com o fim de voltar a criar; ou quando este processo se torna impossível, pro-

---

objectos observados; e sobretudo, o dom original de espalhar o tom, a *atmosfera*, e com ele a profundidade e altura do mundo ideal em torno das formas, incidentes e situações, cujo uso, segundo a opinião vulgar, havia obscurecido todo o lustro, e secado o brilho e as gotas de orvalho» (*Biographia*, Cap. IV: I, 58-59).

[1] I, 58-64.

[2] Para aprofundamento da diferença entre eles, vid. Clarence D. Thorpe, «The Imagination: Coleridge *versus* Wordsworth», *PQ*, XVII (Janeiro, 1939), 1-18.

> cura, contudo, a todo o transe, idealizar e unificar. É essencialmente *vital*, mesmo atendendo a que todos os objectos (como objectos) estão essencialmente fixos e mortos.
>
> A FANTASIA, pelo contrário, só pode jogar com coisas fixas e definidas. A fantasia, de facto, nada mais é senão uma modalidade de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço, enquanto modificada e misturada por aquele fenómeno empírico da vontade que eximimos com a palavra ESCOLHA. Mas semelhantemente à memória vulgar, a fantasia tem de receber todos os materiais já prontos da lei da associação [1].

Significará Coleridge a mesma coisa que Wordsworth na exposição menos formal do prefácio de 1815? Ou referir-se-á a qualquer coisa mais profunda? O problema complica-se devido à presença de ideias alemãs no espírito de Coleridge.

Não é a questão do plagiato [2] (embora ele esteja presente para o biógrafo de Coleridge) que ventilaremos agora, mas a relação da sua teoria com certas noções metafísicas centrais da sua época, e especialmente com as ideias de Kant e Schelling. É certo que pode notar-se certo número de coisas que Coleridge nìtidamente e mesmo pormenorizadamente foi buscar aos alemães, mas digamos desde já que a importância da sua dívida não está sempre em proporção com a sua flagrância ou com a sua definibilidade.

---

[1] I, 202. Para similares definições de Coleridge, embora mais breves, de «imaginação» e «fantasia», vid. *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M.Raysor, p. 387. Para a comparação, por Coleridge, de imaginação ao delírio (uma coloração do espírito que tudo abrangia) e da fantasia à mania (uma resposta especialmente orientada) vid. *Biographia*, Capítulo IV (I, 62), e a nota de Shawcross (I, 225-6) citando *Table Talk*, 23 de Junho, 1834, e *Aids to Reflection*, ed. Bohn, p. 173. Coleridge reconheceu combinações da imaginação e fantasia, ou diferentes tonalidades entre ambas. In *Miscellaneous Criticism*, p. 38, Spenser tem «fantasia sob condições de imaginação. Possui fantasia imaginativa, mas não imaginação».

[2] No Capítulo IX da *Biographia* Coleridge repudia, de maneira mais ou menos convincente, o «disfarce mesquinho ou plagiato intencional», se bem que admita que as suas doutrinas possam mostrar uma notável coincidência com as de Schelling. «Considero a verdade como um ventríloquo divino. Não me interessa de que boca se suponham os sons provir, desde que as palavras sejam audíveis e inteligíveis» (*Biographia* I, 105). E em *Anima Poetae*, ano de 1804 (Boston, 1895, p. 89): «No prefácio das minhas obras metafísicas, eu diria: 'Duma vez para sempre, lede Kant, Fichte, etc., e então vereis qual o meu caminho ou, se andais de facto à caça, descobrir-me-eis'. Por que não reconhecer então as vossas obrigações passo a passo? Porque eu não poderia fazê-lo numa multidão de semelhanças flagrantes sem mentir, porque elas tinham-me pertencido, haviam sido formadas, recebido a sua forma plena antes de eu ouvir falar nestes escritores». Um dos primeiros exemplos da acusação de plagiato feita a Coleridge aparece no artigo de De Quincey «The Plagiarisms of S. T. Coleridge» na *Blackwood's Magazine* de Março de 1840.

A palestra *Sobre Poesia ou Arte* de 1818, por exemplo, é uma paráfrase muito nítida da oração académica de Schelling *Sobre a Relação das Artes Formativas com a Natureza* (1807), e referir-nos-emos em algumas páginas à importância que isto tem [1]. Uma das denúncias mais divertidas do modo como Coleridge lidava com as fontes de que se servia é a invenção do termo *esemplástico* (unificador ou coadunativo) nos Capítulos X e XIII da *Biographia* partindo do modelo da *In-Eins-Bildung* de Schelling e manifestamente com a errada noção de que o termo é autorizado pela palavra alemã *Einbildungskraft* [2]. Uma das dívidas mais nítidas de Coleridge a Kant depara-se-nos nos seus *Principles of Genial Criticism* 1814), onde não só a doutrina mas também os exemplos relativos a prazer, gosto, beleza e desinteresse são tomados directamente da *Crítica do Juízo* de Kant. Todavia, esta dívida estética não possui nenhuma relação importante com a própria estética literária de Coleridge. A relação principal da teoria literária de Coleridge com Kant é vaga, e não se orienta no sentido da *Crítica do Juízo* mas no da ontologia e epistemologia geral de Kant na *Crítica da Razão Pura*. «As obras do ilustre sábio de Conisberga, fundador da Filosofia Crítica», diz Coleridge no Cap. IX da *Biographia*, «revigoraram e disciplinaram imediatamente, mais que qualquer outra obra, o meu espírito.» Pode valer a pena acrescentar que as ideias referidas haviam já sido prenunciadas um tanto largamente através da tradição neoplatónica, uma tradição na qual Coleridge era profundamente versado e o próprio Kant se encontrava como o paladino teísta e transcendental da época contra o imanentismo e panteísmo de Espinosa [3].

Poderemos ver melhor a relação da «imaginação» e «fantasia» de Coleridge com as ideias alemãs se colocarmos ao lado das definições já

---

[1] Vid. *Biographia*, I, 95, 243, outra tradução livre de Schelling.

[2] *Biographia Literaria*, I, 107, 195, 249; *Anima Poetae* (Boston, 1895), p. 199; *Letters* (1895), I, 405-406; notas marginais de J. G. E. Maass, citado em Sarah Coleridge, ed. *Biographia Literaria* (1847), I, 173. Cf. Patrick L. Carver, «Evolution of the Term Esemplastic», *MLR*, XXIV (1929), 329.

[3] René Wellek, *Immanuel Kant in England*, pp. 115ff., refere que o manuscrito de Coleridge *Logic* é largamente uma elaborada exposição da *Crítica da Razão Pura*, com arquitectónica, listas de categorias e antinomias tomadas literalmente. A relação directa deste facto com matéria literária é, sem dúvida, débil. Diz Wellek (p. 114): «Das obras mais importantes de Coleridge pouco se encontra de uma influência imediata de Kant na *Biographia Literaria*». Várias apropriações de Coleridge de *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental* de Schiller, *Vorschule* de Jean Paul, conferências *dramáticas* de A. W. Schlegel são referidas por T. M. Raysor nas suas edições de *Miscellaneous Criticism* e *Shakespeare Criticism* de Coleridge. Shawcross (I, 231) observa que a história de Coleridge da psicologia associativa nos Capítulos V e VI da *Biographia* é tirada em parte de J. G. E. Maass, *Versuch über die Einbildungskraft*, 1797. Vid. também Wellek, *History* II, 151-3.

citadas do Cap. XIII da *Biographia* o seguinte passo, que define dois termos kantianos, «entendimento» *(Verstand)* e «razão» *(Vernunft)*, extraídos de um antigo ensaio de Coleridge em *The Friend:*

> Por entendimento significo a faculdade de pensar e formular juízos sobre os dados fornecidos pelos sentidos, de acordo com certas regras existentes em si mesmo, regras que constituem a sua natureza distinta. Por razão pura significo a capacidade mercê da qual entramos na posse de certos princípios — as verdades eternas de Platão e Descartes, e de ideias, não imagens [1].

E juntamente com isto vejamos o desenvolvimento posterior destas ideias, talvez não muito consistentemente, na obra religiosa e filosófica de Coleridge, intitulada *Aids to Reflection:*

> 1. O entendimento é discursivo. 2. O entendimento em todos os seus julgamentos faz sempre referência a qualquer outra faculdade como autoridade última. 3. O entendimento é a faculdade de *Reflexão.*
>
> 1. A razão é fixa. 2. A razão em todas as suas decisões apela para si mesma, como base e *substância* da verdade nelas contida (Hebreus, VI, 13). 3. Razão e Contemplação. A razão, na verdade, encontra-se muito mais próxima dos SENTIDOS que do entendimento: porque a razão (diz o nosso grande HOOKER) é um aspecto directo da verdade, uma contemplação interna, e tem com o inteligível ou espiritual uma relação similar à dos SENTIDOS com o material ou fenomenal [2].

Imaginemos quatro termos, portanto, «imaginação primária» ⟷ ⟷ «entendimento», «imaginação secundária» ⟷ «razão» como uma espécie de série ascendente, com afinidades entre o primeiro (ou inferior)

---

[1] *Complete Works*, ed. W. G. T. Shedd (Nova Iorque, 1853), II, 164.

[2] *Aids to Reflection* (Londres, 1913), p. 148, «On the Difference in Kind of Reason and the Understanding». Joseph W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth Century Poetry* (Nova Iorque, 1936), p. 321, crê que a distinção de Coleridge deriva, devido a certa má interpretação, simplesmente do prefácio de Kant à sua *Crítica da Razão Pura.*

Os escritores neoplatónicos e cristãos estavam habituados a fazer uma distinção semelhante entre os termos *scientia* e *sapientia.* Vid., por exemplo, Santo Agostinho, *De Trinitate*, XII, 25. Cf. a distinção de Aristóteles em *De Anima*, entre o intelecto passivo e activo.

e o segundo (ou superior) par indicado pelo sinal ↔. E deixemos a «fantasia» seguir como uma espécie de esforço lateral ou falso paralelo de «imaginação secundária». O conhecimento sensível platónico *(eikasia)*, mais ou menos o equivalente da intuição sensível kantiana *(Anschauung)*, não nos surge no sistema de Coleridge, mas tanto quanto poderia distinguir-se em si mesmo seria concebido como um início indistinto, justificado ou adaptado ao mundo da nossa experiência externa diária (cavalos e casas) pela faculdade da imaginação primária *(Einbildungskraft)* a trabalhar de acordo com os esquemas ou leis do entendimento científico. Esta «imaginação» é um acto criador primário, uma actividade voluntária do espírito, uma consciência de si mesmo, uma «intuição que se realiza a si mesma», juntando e coalescendo as partes do nosso eu, de outro modo separadas, o inconsciente externo e o consciente interno, o objecto e o sujeito. Para apoiar esta parte da interpretação, voltamos às teses da *Biographia*, Cap. XI, e a certos passos kantianos no Cap. VII.

> Há evidentemente duas forças a trabalhar, as quais, em relação uma à outra, são a activa e a passiva; e isto não é possível sem uma faculdade intermédia, que é ao mesmo tempo activa e passiva. (Em linguagem filosófica devemos chamar a esta faculdade intermédia, em todos os seus graus, IMAGINAÇÃO [1].)

As duas forças, com a imaginação de permeio, são o «sujeito» e «objecto» do Cap. XII e as duas opostas e contrárias, descritas nos emaranhados termos schellingianos do Cap. XIII antes de ser interrompido pela carta do amigo [2]. A imaginação primária é um acto humano criador que podemos considerar como típico do acto divino, e comparticipação dele, embora nos digam que Coleridge, mais tarde, cortou aquela frase num exemplar da *Biographia* — «uma repetição, no espírito finito, do acto eterno da criação no infinito EU SOU».

3

Todo o ser humano é, pois, enquanto ser dotado de percepção, um agente criador e idealizador. E então quanto ao papel especial do artista (poeta ou artífice)? Que mais pode *ele* fazer? De que espécie de «imaginação» desfruta?

---

[1] I, 86.

[2] Cf. Clarence D. Thorpe, «The Imagination: Coleridge *versus* Wordsworth», *PQ*, XVIII (Janeiro, 1939), 8.

> ... na linguagem vulgar, e especialmente tratando-se de poesia, apropriamo-nos do nome para um grau superior da faculdade, ligado a um controle superior e voluntário sobre ela [1].

Concebemos a «imaginação secundária» como um poder plástico superior. Retoma os produtos perceptivos da imaginação primária e transforma-os em expressões concretas (símbolos) daquelas «ideias» — o eu, o absoluto, o mundo e Deus — que, de outro modo, são dadas conceptualmente por aquela parte superior do espírito transcendental, a razão. A natureza, particularmente como o poeta a vê, simboliza a vida espiritual do homem e, consequentemente, também aquela vida superior da qual participa a vida espiritual do homem, «a única vida dentro e fora de nós». As ideias de uma vida assim, como Kant as concebia, foram forjadas pela razão apenas como hipóteses reguladoras. Mas para Coleridge (como para os pós-kantianos alemães Schelling, Fichte e Hegel), estas ideias eram realidades *(noumena)* e a razão era a faculdade da sua compreensão filosófica — a imaginação secundária deu-lhes encarnações simbólicas [2]. Kant havia distinguido esta imaginação, sob o nome de «estética», da «produtiva» (a «imaginação primária» de Coleridge) e da «reprodutiva» (a «fantasia» de Coleridge).

Vários outros escritores de Coleridge dão-nos exposições, menos difíceis e mais poéticas, daquele significado superior da natureza que ele concebia como sendo função da imaginação poética criar e, ao criar, conhecer.

> Sem dúvida, as belas-artes pertencem ao mundo exterior, porque todas elas operam por intermédio de imagens da vista e som e outras impressões sensíveis; e sem um delicado sentido para estas coisas, ninguém jamais foi, ou poderia ser, quer um músico quer um poeta; nem tão-pouco poderia atingir um grau de excelência em nenhuma destas artes; mas necessàriamente será sempre um pobre e mal sucedido cultor das artes, se não for impelido, antes de mais nada, por uma força íntima e poderosa, um sentimento, *quod nequeo monstrare*,

---

[1] Capítulo VI (I, 86).

[2] O *Preliminary Treatise on Method* de Coleridge (1818) atribui à estética uma «posição intermédia» entre a física, que trata de factos sensíveis por meio de construções hipotéticas, e a metafísica, que se ocupa de «leis» apreendidas através das *ideias* da razão (J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, Nova Iorque, 1930, Capítulo VII, p. 197-8). Cf. Shawcross, ed. *Biographia Literaria*, I, VII-VIII.

et sentio tantum; nem tão-pouco poderá fazer grandes progressos na sua arte se, no decorrer da progressão, o impulso obscuro não se tornar gradualmente numa ideia brilhante, clara e viva! [1]

Se o artista copiar a simples natureza, a *natura naturata*, que vã rivalidade!... Acreditai-me, tendes de dominar a essência, a *natura naturans*, que pressupõe um laço entre a natureza num sentido superior e a alma do homem... Nos objectos da natureza estão presentes, como num espelho, todos os possíveis elementos, passos e processos do intelecto antecedentemente à consciência das coisas, e consequentemente ao pleno desenvolvimento do acto inteligente; e o espírito do homem é o próprio foco de todos os raios do intelecto que se encontram espalhados por todas as imagens da natureza [2].

Ter génio é viver no universal, não conhecer outro ego que não o reflectido não só das faces das pessoas que nos cercam, dos nossos semelhantes, mas também das flores, das árvores, dos animais, sim, da própria superfície das águas e das areias do deserto. Um homem de génio encontra um reflexo de si mesmo, nem que seja apenas no mistério do ser [3].

Ao olhar para os objectos da natureza enquanto penso, como para aquela Lua semiobscurecida através da vidraça embaciada pelo orvalho, dou antes a impressão de estar a procurar, como se a *pedisse*, uma linguagem simbólica para qualquer coisa já existente dentro de mim, e para sempre, do que pròpriamente a observar qualquer coisa nova. Mesmo quando acontece este último caso, tenho sempre, contudo, uma obscura sensação de como se esse novo fenómeno fosse o indistinto despertar de uma verdade, esquecida ou escondida, da minha natureza interior [4].

---

[1] *Preliminary Treatise on Method*, 1818, III, 21 (ed. Alice D. Snyder, Londres, 1934, pp. 62-3.

[2] *On Poesy or Art*, in *Biographia*, ed. Shawcross, II, 257-8.

[3] *The Philosophical Lectures (1818-19)*, ed. Kathleen Coburn (Nova Iorque, 1949), p. 179.

[4] *Anima Poetae* (Boston, 1895), p. 115.

Ou podia ainda realçar-se melancòlicamente o declínio ou perda daquela força interna de investidura.

> Oh, Senhora! só recebemos aquilo que damos,
> E na nossa vida só a natureza vive:
> São nossas as suas vestes nupciais, nossa a sua mortalha!
> E pudéssemos nós contemplar qualquer coisa de mais alto valor
> Que o concedido por aquele inanimado mundo frio
> À pobre multidão desprovida de amor e sempre ansiosa,
> Ah! da própria alma deve brotar
> Uma luz, uma glória, uma nuvem bela e luminosa
> A envolver a Terra —
> E da própria alma deve então ser enviada
> Uma voz doce e potente, nascida de si própria,
> De todos os doces sons vida e elemento! [1]

Todas estas afirmações acerca do significado da arte e do significado da natureza referem-se a uma espécie de união entre as duas. Podiam ambos expor-se sob o aspecto da união, da ênfase dada por Schelling à coalescência, à reconciliação. E é precisamente esta ênfase que constitui a característica mais distintiva da teoria de Coleridge. Embora a reconciliação fosse doutrina do idealismo absoluto, era capaz de originar, e no pensamento de Coleridge assim aconteceu até certo ponto, uma teoria de poemas dualista e diversamente aplicável. Reconciliação de quê? Em primeiro lugar, e genèricamente, dos dois aspectos do ego, consciente e inconsciente, sujeito e objecto — e de certas entidades abstractas relacionadas. *In-Eins-Bildung*, disse Schelling, *des Einem mit dem Vielen. In-Eins-Bildung des Realen und Idealen* [2]. Ou, para dar à antítese uma cor mais quente, *In-Eins-Bildung* (coadunação) de *homem* e *natureza*. A palestra de Coleridge *On Poesy or Art* (1818) é, parcialmente, uma paráfrase directa da oração de Schelling *Sobre a Relação das Artes Formativas com a Natureza.*

> A própria arte podia definir-se como uma qualidade média entre um pensamento e uma coisa ou, como já disse, a união e reconciliação daquilo que é natureza com aquilo que

---

[1] Cf. Wordsworth: *Ode : Intimations...* «Havia um tempo em que o prado, bosque e rio...»

[2] Shawcross, I, 249.

> é exclusivamente humano. É a linguagem figurada do pensamento, e distingue-se da natureza pela unidade de todas as partes num pensamento ou ideia [1].

Num passo da *Biographia* recentemente muito celebrado, Coleridge apresenta-nos a sua exposição mais entusiasta e expansiva da «reconciliação» estética.

> A imaginação... revela-se no equilíbrio ou reconciliação de qualidades opostas ou discordantes: de semelhança com diferença; do geral com o concreto; da ideia com a imagem; do individual com o representativo; do sentido de novidade e de frescura com velhos objectos familiares; um estado emotivo mais que usual com uma ordem mais que usual; um juízo sempre desperto e uma firme serenidade com um entusiasmo e sentimento profundo e veemente; e enquanto mistura e harmoniza o natural e o artificial, ainda subordina a arte à natureza; o modo à matéria; e a nossa admiração pelo poeta à nossa simpatia com a poesia [2].

O entrelaçado da sintaxe de Coleridge e a variação do seu fraseado podem tender a obscurecer o alinhamento genérico dos onze pares de opostos (que em parte se sobrepõem), aqui repetidos sob a forma de quadro:

A imaginação reconcilia (equilibra ou harmoniza):

	A		B
1.	semelhança	com	diferença
2.	geral	»	concreto
3.	ideia	»	imagem
4.	representativo	»	individual
5.	familiaridade	»	novidade
6.	ordem	»	emoção
7.	juízo	»	entusiasmo
8.	artificial	»	natural

---

[1] *Biographia Literaria*, II, 254-5.

[2] Capítulo XIV (II, 12). Alice D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge* (Ann Arbor, 1918), p. 28, parece ter sido o primeiro escritor moderno a citar este passo. Seguiu-se-lhe T. S. Eliot no seu ensaio sobre Marvell (1921), I. A. Richards nos seus *Principles of Literary Criticism* (1924). Cf. René Wellek, em *The English Romantic Poets*, ed. T. M. Raysor (Nova Iorque, 1950), p. 109.

A imaginação subordina:

A		B
1. arte	a	natureza
2. modo	»	matéria
3. admiração pelo poeta	»	simpatia com a poesia

A coluna A integra-se na rubrica do «sujeito», do «humano»; a coluna B na do «objecto», da «natureza». Na primeira parte do mesmo capítulo Coleridge havia dado um belo exemplo de reconciliação entre familiaridade e novidade, de modo a sugerir a íntima relação destes opostos conciliáveis com outro par mais difícil, o espírito humano interior e o exterior transcendental ou sobrenatural. O exemplo é episódio tão atraente na história literária inglesa que quase exclui a possibilidade de sofisma.

> Durante o primeiro ano em que o sr. Wordsworth e eu éramos vizinhos, as nossas conversas versavam frequentemente sobre os dois pontos cardeais da poesia, o poder de despertar a simpatia do leitor aderindo fielmente à verdade da natureza, e a capacidade de dar o interesse da novidade modificando cores da imaginação. O encanto súbito que acidentes de luz e de sombra, que o luar ou o pôr do Sol difundiam por sobre uma paisagem conhecida e familiar, parecia representar a possibilidade de combinar um e outro... Nesta ideia teve origem o plano das «Baladas Líricas», em que se combinou que os meus esforços se deveriam dirigir a pessoas e personagens sobrenaturais ou pelo menos românticas, mas de modo a transferir da nossa natureza íntima um interesse humano e uma aparência de verdade suficiente para procurar, para estas sombras da imaginação, aquela voluntária e momentânea suspensão de descrença, que constitui a fé poética. O sr. Wordsworth, por outro lado propunha-se transmitir o encanto da novidade às coisas de todos os dias e provocar um sentimento análogo ao sobrenatural despertando a atenção do espírito e arrancando-a à letargia do hábito e orientando-a para os encantos e maravilhas do mundo perante nós [1].

---

[1] Capítulo XIV (II, 5-6). Wellek, *History* II, 177, nota a antecipação da célebre «voluntária suspensão de descrença» de Coleridge por Moses Mendelssohn, *Rhapsodie über die Empfindungen*, (1761) e *Morgenstunden* (1785).

O interesse de Coleridge pelos opostos e sua reconciliação era, diz Miss Snyder, «uma doença constitucional». E ela consegue apresentar uma série muito heterogénea de tópicos — ilhas de espuma formando-se e voltando a formar-se debaixo de uma queda de água, uma dor de dentes e o esquecimento dela, um cone de areia solta a levantar-se e a desaparecer no fundo de uma fonte, o movimento de multidões fantasmais através das sepulcrais imutabilidades de ruas londrinas — tudo isso provocando em Coleridge reflexões sobre este tema [1].

4

Poder-se-ia esperar que a doutrina da reconciliação constituiria uma vasta e variada sanção de modos e géneros poéticos e que teria uma aplicação subtil e variada na crítica prática de Coleridge. Aparecem algumas formulações técnicas mais precisas, por exemplo o tratamento na *Biographia*, Cap. XVIII, do metro como equilíbrio entre paixão e organização, ou, nas notas sobre *The Tempest*, uma observação acerca da individualidade das mulheres em Shakespeare a despeito da sua semelhança essencial, e nas notas sobre o *Hamlet* um comentário acerca da tragicomédia de uma loucura semi-simulada [2]. Na sua prelecção «Shakespeare, poeta em geral» (correspondendo em parte ao Cap. XV da *Biographia*) Coleridge procede a uma análise rapsódica de um dístico de *Venus and Adonis:*

> Olhai, como uma estrela brilhante se precipita do céu;
> Assim ele desliza na noite oriunda do olhar de Vénus.
>
> Quantas imagens e sentimentos se não conjugam aqui sem esforço e sem discórdia, na beleza de Adónis, na rapidez do seu voo, na ânsia, embora sem esperança, do enamorado contemplador, enquanto uma personagem ideal e vaga é lançada sobre o conjunto!

Noutros lugares, empreende uma aplicação altamente reflexiva da doutrina da reconciliação à própria obra de arte concebida como objecto não-ilusório.

> A imitação, oposta à cópia, consiste na fusão do SEMELHANTE através do radicalmente DIFERENTE, ou do diferente através de uma base radicalmente semelhante [3].

---

[1] Snyder, pp. 20ff., citando *Anima Poetae* (Boston, 1895), pp. 7, 14, 44; *Works*, IV, 434.

[2] Cf. Snyder, pp. 29-30, 37, 48-9.

[3] *Biographia*, Capítulo XVIII (II, 56).

> A imitação é a mesotese da semelhança e diferença. A diferença é-lhe tão essencial como a semelhança, porque, sem a diferença, seria cópia ou fac-símile [1].

Temo-nos aproximado, todavia, do ponto em que surge uma pergunta importante acerca dos limites desta doutrina de reconciliação imaginativa e, daí, acerca de toda a teoria da imaginação poética defendida por Coleridge e, em estreita concordância, por Wordsworth. Seria a teoria deles, de facto, uma teoria geral da poesia? Ou não era antes uma teoria com forte inclinação no sentido de uma particular espécie de poesia, na qual eles, e especialmente Wordsworth, sobressaíssem? (A última hipótese não teria excluído uma ampla extensão da teoria, mesmo por Coleridge e Wordsworth, se nisso tivessem estado suficientemente interessados.) Regressemos por um momento àquela palestra de Coleridge sobre *Poesy or Art*, tão intimamente relacionada com a oração de Schelling *Sobre a Relação das Artes Formativas com a Natureza.*

> Colocar agora estas imagens, totalizadas e adaptadas aos limites do espírito humano, de modo a extrair das próprias formas, e a acrescentar-lhes, as reflexões morais de que se aproximam, fazer do externo interno, e do interno externo, fazer da natureza pensamento, e pensamento da natureza — eis o mistério do génio nas Belas-Artes [2].

Ou poderíamos citar aqui outra vez aquele passo há pouco referido do Cap. XIV da *Biographia* sobre luz e sombra, luar e pôr do Sol «numa paisagem conhecida e familiar». Em passos semelhantes somos colocados em confronto, de modo especial, com a importante diferença entre imaginação primária e imaginação secundária. Somos solicitados a focar uma atenção especial sobre a distinção entre a primeira (uma capacidade básica e universal de conhecer) e a segunda (uma capacidade especial de conhecimento artístico — todavia *não diferente, em princípio*, da primeira). Este difícil paradoxo tem perseguido toda a teoria idealista da arte desde Plotino até Croce e Susanne Langer. Neste exemplo crucial (crucial porque Coleridge e Wordsworth, como poetas-filósofos, não desviavam o olhar dos poemas e desejavam manter-se próximos deles) pode duvidar-se de que a teoria consiga estabelecer a transição da epistemologia geral para a poética sem um salto que, em grande parte, abandone a epistemologia como princípio formal. A teoria, pelo menos em algumas frases, parece ter em mente sobretudo uma espécie de poesia que, de certo

---

[1] *Table Talk*, *Works*, VI, 468. Cf. Snyder, p. 52.

[2] *Biographia Literaria*, II, 258.

modo, quer mereè de qualquer espécie de figuração dramática, quer talvez devido a uma referência meramente contextual, seja a representante da filosofia básica. Todavia, esta poesia, a despeito de tudo isso, pode não ser uma demonstração ou ilustração suficiente da teoria. Uma coisa é dizer que todo o nosso conhecimento é uma «intuição que se realiza a si mesma» e que reconcilia o sujeito ou o ego consciente com o objecto ou natureza. (É impossível escrever um poema que ilustre especialmente este princípio transcendental. Como poderia uma expressão ilustrá-lo ou encarná-lo melhor que outra?) Outra coisa muito diferente é dizer que as formas da natureza são (ou são capazes de o ser) próprias para reflexões morais — ou que as últimas podem, de qualquer modo peculiar, deduzir-se das primeiras ou acrescentar-se a elas. Isto é uma maneira muito especial de mostrar como a «natureza» é «pensamento» e «pensamento» «natureza». (É absolutamente possível ilustrar isto num género especial de poema.)

E assim temos mais afirmações de preferência de Coleridge como no Cap. XV da *Biographia*. As imagens tornam-se poéticas «quando uma vida humana e intelectual é transferida para elas do próprio espírito do poeta, "Que lança o seu ser através da terra, mar e ar"».

> Olhai aquela fila de pinheiros, que despidos e inclinados
> Se vergam ao vento que sopra do mar, ao lusco-fusco vesperal

Nestes versos, diz ele, «Não há nada condenável, mas também nada que os eleve muito acima do nível de um "livro de topografia" ou um "passeio descritivo"». Mas a «mesma imagem» pode erguer-se a uma «aparência de poesia», se for alterada desta maneira:

> Aquela fila de pinheiros gélidos e visionários,
> À luz froixa do crepúsculo lobrigados, olhai! como eles fogem
> Do feroz vento do mar, com todos os ramos loucamente
> Correndo à frente deles [1].

Ou o seguinte na introdução ao volume de sonetos que Coleridge editou em 1796.

> Estes sonetos são, em minha opinião, os mais requintados, nos quais sentimentos morais são deduzidos do cenário da natureza e com ele associados. Criam uma doce e indissolúvel união entre o mundo intelectual e o material [2].

---

[1] *Biographia*, II, 16-17. Cf. a palestra de Coleridge *Shakespeare, a Poet Generally*

[2] *Biographia*, I, 207.

Ou ainda numa carta a Southey em 1802:

> O coração e o intelecto de um poeta deveriam *combinar-se*, combinar-se e unir-se intimamente com os grandes aspectos da natureza... [1]

Nesta carta, está decidido a estabelecer uma distinção entre estas combinações «íntimas» e determinadas outras combinações, ou misturas imprecisas, daquelas que só podem explicitar-se mercê de analogias moralizadoras «pouco distintas» e «símiles formais» [2].

Possuímos afirmações similares de Wordsworth (com uma expressão mais genérica): que «imagens e sentimentos» deveriam «ligar-se» naturalmente no espírito; as imagens deviam subir até ao espírito sem serem buscadas, como «exalações» [3]. «O assunto e o símile deveriam perder-se, tanto quanto possível, um no outro», particularmente na poesia lírica [4].

Em suma, possuímos uma teoria das imagens «vivas», do antropomorfismo romântico, aquilo que Ruskin, não muitos anos mais tarde, denominou de «ilusão patética» (e pode repetir-se o termo sem a menor

---

[1] *Letters* (Boston, 1895), I, 403.

[2] Coleridge roça aqui pela distinção entre «símbolo» e «alegoria», que ele mais tarde viria a fazer segundo o exemplo de Goethe e outros alemães (cf. p. 375). «Uma alegoria é simplesmente uma transposição de noções abstractas para uma linguagem cheia de imagens, a qual, por sua vez, nada mais é senão uma abstracção dos objectos dos sentidos; sendo o principal menos valioso que o seu fantasmal representante, ambos igualmente insubstanciais, e o primeiro informe também. Por outro lado, um símbolo... é caracterizado por uma translucidez do especial [da espécie] no indivíduo, ou do geral [do género] no especial, ou do universal no geral; sobretudo a translucidez do eterno através e no temporal» (*The Statesman's Manual*, in *Works*, ed. W. G. T. Shedd, Nova Iorque, 1884, I, 437). Coleridge e os alemães dão à «alegoria» uma importância negativa que, na sua aplicação mais ampla, a palavra não comportará talvez. Se pusermos de parte esta dificuldade semântica, todavia, podemos reconhecer na própria distinção um esforço válido para discriminar entre várias espécies de imagens, abstractamente afirmadas, e aquela espécie (apropriadamente chamada «símbolo») que um crítico recente de *The Ancient Mariner* descreveu com propriedade como «compacta», «focal» e «não-arbitrária» (R. P. Warren, *The Ancient Mariner*, Nova Iorque, 1946, p. 76). Mas Coleridge parece não se haver concentrado demasiado no «símbolo». Noutros lugares fala do símbolo como constituindo uma parte do todo que representa, e dá a impressão de estar a pensar na sinédoque (Vid. *Miscellaneous Criticism*, p. 99, e *Aids to Reflection*, Londres, 1913, p. 173n.). Por vezes está disposto a atenuar a sua opinião ou a ceder num ponto sobre a alegoria para salvar um poeta do odioso da imputação de alegórico. *Don Quixote* é «uma alegoria viva substancial» (*Miscellaneous Criticism*, p. 102), e Dante é apenas quase-alegórico (*Miscellaneous Criticism*, p. 150).

[3] «Letter to Mathetes», *Prose Works*, ed. Grosart, I, 318. Cf. *Prelude*, IV, 113-14.

[4] *Letters of William and Dorothy Wordsworht: The Later Years*, ed. Ernest De Selincourt (Oxford, 1939), I, 158-9.

sugestão depreciativa), a ilusão, a ficção de retratar a face da natureza de modo a revesti-la com reflexos do nosso próprio espírito e sentimentos e, por conseguinte, com expressões da divindade que é a «única vida dentro e fora de nós». E foi assim, de facto, que Goethe e Schiller definiram poesia moderna ou «sentimental». Um brilhante número de poemas simbólicos da natureza de Blake, Coleridge, Keats, Shelley, e sobretudo Wordsworth, ilustram a teoria e justificam-na. Nenhuma poesia, anteriormente, tinha atenuado uma exposição clara do significado espiritual, ou psicológico (a «suave música triste da humanidade», a presença «que vive na luz dos sóis poentes»), de maneira tão curiosa, tão dramática e com tais artifícios e duplicidades de significado, no sentido das intimações metafóricas da paisagem literalmente descrita («o suave murmúrio do interior», a «única tonalidade verde», as «espirais de fumo... como... moradores errantes das florestas sem casas»). «Uma poça de água suja», diz Hazlitt, falando da *Excursão* de Wordsworth, «está cheia de faces sobrenaturais».

A teoria da imaginação elaborada por Coleridge, e de maneira menos precisa, mas substancialmente do mesmo modo, por Wordsworth, constituía uma descrição excelente da melhor poesia de ambos no seu aspecto formal, estrutural e metafórico. Poder-se-ia redescrever esta estrutura aproximadamente nestes termos: É uma estrutura que faz apenas um uso comedido da afirmação central declarada de similitude que havia sido tão importante em toda a poesia até àquela época [1]. Não só o conteúdo como o veículo são trabalhados num processo paralelo partindo do mesmo material. A paisagem é não só ocasião de reflexão subjectiva, ou compreensão transcendental, como também fonte de figuras pelas quais a reflexão ou compreensão são definidas. Numa estrutura assim, finalmente, o elemento de tensão em disparidade pode não ser distinto. O interesse não deriva da nossa consciência da disparidade numa semelhança estabelecida, mas da actividade oposta de discernirmos o propósito e a unidade latente num multiforme quadro sensível. Trata-se, sem dúvida, de uma forma de «reconciliação». Ao mesmo tempo há aqui certas tendências nìtidamente anti-«metafísicas» — a ausência de uma definição clara, a redução de disparidade, o jogo dos fenómenos por um lado e do «espírito» pelo outro, de preferência a entidades concebidas substancialmente.

---

[1] Os exemplos de Wordsworth de «imaginação» no seu prefácio de 1815 são extraídos principalmente dos seus próprios poemas e de Milton. O exemplo mais extenso da sua própria poesia, de *Resolution and Independence*, é, na realidade, estruturado como símile manifesto — mas, como ele mesmo observa, é uma «modificação» muito subtilmente complicada de um fenómeno natural num significado humano.

5

É este o lugar para relembrar aquela faculdade inferior que, no começo, foi separada da «imaginação» — a «fantasia», com as suas coisas fixas e definidas, a sua maneira de as ligar, caprichosa, leve, folgazona e friamente positiva. Os exemplos de «fantasia» dados por Wordsworth são a descrição de Shakespeare de Queen Mab, um dístico um tanto disparatado de Chesterfield.

> Os orvalhos da noite evita-os com todo o cuidado,
> São as lágrimas que o céu chora por ter perdido o Sol,

e um poema menor «metafísico», alegre e despreocupado, de Charles Cotton, uma *Ode Upon Winter*.

> um fornecimento
> De um suco soberano encontra-se guardado;
> Licor que mantenha o assédio
> Nunca Febo deveria restituir.

Wordsworth fala deste poema com afecto considerável e mesmo admiração (devido à «extrema actividade de intelecto» exibida e à «correspondente rapidez de sentimento encantador»). «Embora eu mesmo só beba água, não consigo resistir ao prazer de transcrever o que se segue.» Mas a condescendência é manifesta, e a situação de segundo plano da «fantasia» nunca é posta em dúvida por um momento só. O exemplo de fantasia dado por Coleridge, que não aparece na *Biographia* mas na palestra sobre *Shakespeare, a Poet Generally*, é uma quadra de *Venus and Adonis*.

> Gentilmente ela o toma agora pela mão,
> Lírio aprisionado num cárcere de neve,
> Ou marfim preso em laço alabastrino:
> Um amigo tão branco envolve tão branco inimigo [1].

[1] Coleridge define aqui «fantasia» («a faculdade de juntar imagens dissimilares de um modo geral, mercê de um ou mais pontos de semelhança») de uma maneira que sugere a interpretação quantitativa que I. A. Richards estabelece na diferença entre «imaginação» e «fantasia». A diferença parece encontrar-se no *número* de «elos de relevância entre as unidades». Um grande número aumenta a modificação mútua (*Coleridge on Imagination*, pp. 78-9). Richards admite (p. 19) que escreve «como um materialista tentando interpretar... as afirmações de um idealista extremo». Cf. Wellek, in *Romantic Poets*, ed. T. M. Raysor (Nova Iorque, 1950), p. 110. Coleridge e Wordsworth insistem claramente, na sua argumentação principal, que a diferença entre «imaginação» e «fantasia» é uma diferença «de espécie».

As animadversões mais severas de Coleridge contra isto tinham mais probabilidades de surgir no contexto imediato da palavra «wit» que no de «fantasia». Mas é bastante manifesta uma relação íntima. No Cap. I da *Biographia* observa que «Os nossos imperfeitos poetas mais antigos [de Donne a Cowley] sacrificaram a paixão e o apaixonado fluxo da poesia às subtilezas do intelecto e aos impulsos do «wit»... o coração à cabeça». Entregaram-se «aos pensamentos mais fantásticos e mais raros», se bem que «no inglés mais puro e genuíno» [1]. No Cap. XVIII um passo um tanto deficiente nas *Odes Pindáricas* de Cowley é censurado nos seguintes termos:

> ... linguagem semelhante e combinações destas não são o produto nativo nem da fantasia nem da imaginação;... a sua acção consiste em provocar a surpresa pela justaposição e *aparente* reconciliação de coisas muito diferentes ou incompatíveis. Como quando, por exemplo, os montes se apresentam como reflectindo a imagem de uma *voz*... esta justaposição forçada não é produzida por... nenhuma simpatia pelas forças transformadoras, com as quais o génio íntimo do poeta se tenha unido e transmitido vida a todos os objectos do seu pensamento... é, por conseguinte, uma espécie de *wit*, puro trabalho da *vontade*, e implica um ócio e domínio de si mesmo, em pensamento e sentimento, incompatível com o fervor inabalável de um espírito dominado e cheio pela grandeza do seu objecto [2].

A verdade é que os poemas românticos da natureza são todos poemas de certo conteúdo simbólico e de certa filosofia — a filosofia da imanência ou panteísmo que se nos depara na *Aeolian Harp* de Coleridge e em *Tintern Abbey* de Wordsworth, e no aparentado idealismo de *Dejection* de Coleridge. Para Coleridge, como para os alemães, constituía uma grande tentação igualar filosofia e poesia. É notório que ele propôs-se escrever um ensaio sobre poesia que «suplantaria todos os livros de metafísica e também todos os livros de moral». Seria, na realidade, «um sistema disfarçado de moral e política» [3]. No capítulo sobre Shakespeare da *Biographia*, escreve: «Nenhum homem foi jamais um grande

---

[1] I, 15.

[2] II, 68.

[3] *Letters* (1895), I, 338, 347 (a Sir Humphry Davy, 9 de Outubro de 1800, e 3 de Fevereiro de 1801).

poeta, sem ser ao mesmo tempo um filósofo profundo» [1]. Nisto se traduz a participação de Coleridge naquela grandiosa absorção da metafísica na *Dichtung* e *Kunst*, ou na filosofia de ambas, como observámos entre os alemães. O moderno crítico intuicionista objectará a isto como uma superconceptualização da poesia [2]. O «aristotélico» moderno dirá, na sua própria linguagem, que uma teoria da poesia como esta não é uma teoria do objecto poético como uma coisa de especificamente diferente de qualquer outra coisa; e que a teoria trata apenas do processo poético, e além disso assimila-o à metafísica e a outros processos mentais não-poéticos [3]. Ao que pode acrescentar-se que o próprio Coleridge, no Cap. XIV da *Biographia*, dá a sua própria definição do poema como uma «composição» que tem «como objecto *imediato* o prazer e não a verdade» [4], mas que, com esta definição, ele teria tido certa dificuldade em discriminar entre um poema de Wordsworth e um de Bowles. Só quando as normas gerais de conteúdo — paixão e pensamento — eram invocadas é que ele podia distinguir um bom poema de um mau poema.

Uma dificuldade que tem sempre assumido um papel de certo relevo para a erudição romântica encontra-se no facto de poemas românticos *conterem* e *afirmarem* tão pronunciadamente a filosofia da natureza e da arte que se supõe também ser ela o seu princípio formal. Daquilo que os escritores, integrados na tradição da clássica *Ars Poetica*, podiam tentar fazer aqui e ali, como na pequena série de Pope sobre o tema do som e sentido, podem os escritores românticos aproximar-se num poema completo e mais subtilmente — e dir-se-ia que eles, presumivelmente, eram levados a fazê-lo, e eram capazes de fazê-lo, devido à íntima união que imaginavam conseguir entre arte e natureza. A teoria era infinitamente reflexiva e consciente de si mesma. O fundo da poética romântica parece sempre ocultar-se não longe da realização dos poemas e ser necessário para a sua decifração. Os poemas românticos tendem a incidir sobre a imaginação romântica. O *West Wind* de Shelley e o *Prelude* de Wordsworth são exemplos bem sucedidos de como aquele fundo pode ser dramatizado e assimilado à estrutura. O *Ancient Mariner* de Coleridge,

---

[1] Capítulo XV (II, 19). Cf. Carta a Sotheby, 10 de Setembro de 1802 (*Letters*, 1895, I, 4-3): Bowles não tem nenhuma paixão própria porque não é um pensador.

[2] Cf. A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry, An Examination in the Light of Croce's Aesthetic* (Londres, 1926), pp. 111-117-21. A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (Londres, 1950), p. 172, põe o mesmo caso em relação a Shelley.

[3] R. S. Crane, *et al.*, *Critics and Criticism* (Chicago, 1951), *Passim*.

[4] Alba Warren, p. 133, cita a apropriada observação do crítico vitoriano de que o «prazer» e a «verdade» de Coleridge são «objectos» de duas ordens diferentes, subjectiva e objectiva. Mal é possível uma delas como alternativa da outra.

que pode ler-se como um poema acerca da imaginação, decorre com tão pouco fundo que só muito recentemente se começou a entrever o seu tema. O fundo (o conteúdo) de um poema nunca é, porém, o mesmo que o poema em si, a realização, e o primeiro nunca é garantia do segundo.

6

Certa confusão entre teoria poética como operativa em poemas e teoria poética como especificação do seu conteúdo é, muitas vezes, mais proveniente do historiador e crítico que verdadeiramente do teorizador ou poeta. Todavia, na sua predisposição para ilustrar certa teoria, o poeta-teorizador pode ter originado ainda maior mal. A própria distinção entre fantasia e imaginação levada a efeito por Wordsworth e Coleridge, se bem que destinada a estabelecer uma divisão entre má e boa forma em poesia, era responsável por certo exclusivismo na sua maneira de encarar os pensamentos e emoções (a amplitude dos materiais psicológicos) utilizáveis pela poesia. Nada demasiado definido, nada demasiado deliberadamente rigoroso (como tendendo no sentido de mera compreensão científica), nada demasiado frio, demasiado jocoso, demasiado espirituoso. Nada demasiado «metafísico». A despeito da ruptura nítida com o séc. XVIII que Wordsworth e Coleridge acreditavam estar a levar a cabo, e que a tradição lhes atribuiu, a sua teoria de imaginação poética era, genèticamente, uma continuação do «génio» do séc. XVIII e, relativamente ao conteúdo da poesia, prescrevia certos tópicos herdados da reacção do séc. XVIII contra o «wit» metafísico e neoclássico. Estes tópicos eram o «sublime», e os seus componentes o emotivo e o vago.

A repetida história de Coleridge junto da queda de água [1] e a circunstância de ele se divertir com as confusões turísticas acerca do sublime, do belo, do bonito e do pitoresco deixa entrever uma grande preocupação pela discriminação do «sublime» (de uma maneira mais rigorosamente kantiana e do séc. XVIII) de outros aspectos paisagísticos e, consequente e presumìvelmente, de outros aspectos de poesia. Todavia, ao discutir

---

[1] A história surge-nos quatro vezes nas obras do próprio Coleridge: *Coleridge's Shakespeare Criticism*, ed. T. M. Raysor (Cambridge, 1930), I, 182; II, 62-63, 352; e *Biographia*, ed. Shawcross, II, 225 *(Genial Criticism)*; e uma vez em *Journals of Dorothy Wordsworth*, ed. W. Knight (Londres, 1910), I, 195. Em *Genial Criticism* Coleridge diz que a catarata é «no mais rigoroso sentido da palavra uma coisa sublime». No *Journal* de Dorothy Wordsworth e noutras versões parece considerar o termo «majestoso» igualmente exacto. Cf. C. D. Thorpe, «Coleridge on the Sublime», em *Wordsworth and Coleridge, Studies in Honor of George M. Harper*, ed. Earl L. Griggs (Princeton, 1939), pp. 192-219.

«imaginação», tanto Wordsworth como Coleridge colocam o «sublime» e os seus componentes, o emotivo e o vagamente grandioso, muito próximo do centro do complexo de qualidade que definem a imaginação e, daí, a poesia.

> Os grandes reservatórios do entusiasmo e da imaginação [1] meditativa... são as partes proféticas e líricas da Sagrada Escritura, e as obras de Milton;... escolho estes escritores preferentemente aos da antiga Grécia e Roma, porque o antropomorfismo da religião pagã submetia demasiado os espíritos dos maiores poetas naqueles países à sujeição da forma definida; coisa de que os Hebreus ficaram livres devido à sua aversão pela idolatria. Esta aversão era quase tão forte no nosso grande poeta épico... Por muito que superficialmente estivesse impregnado de literatura clássica, era hebreu na alma; e todas as coisas nele tendiam para o sublime [2].

O longinianismo do passo seguinte, embora não explícito, dificilmente poderá ser posto em causa:

> A imaginação também dá forma e *cria;* e como? Por processos inumeráveis; e nenhum lhe causa maior prazer que o de consolidar números na unidade e dissolver e separar a unidade em números — alterações procedentes, e por ela governadas, de uma consciência sublime da alma nas suas próprias e poderosas capacidades quase divinas [3].

---

[1] Omitimos a frase «... da imaginação poética, como contrastante com a humana e dramática», porque o nosso objectivo não é censurar Wordsworth por esta antítese. «As obras de Shakespeare», diz ele, «são uma fonte inexaurível de imaginação humana e dramática.»

[2] Prefácio de 1815, em *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. N. C. Smith, p. 162.

[3] N. C. Smith, pp. 160-1. Cf. *Peri Hupsous*, Capítulo XXIV: «A conversão de plurais em singulares leva, por vezes, nitidamente a elevação». Wordsworth conhecia não só Longino mas também o seu correspondente inglês John Dennis (*Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle*, ed. E. Morley, I, 78; carta sem data a Southey em N. C. Smith, p. 224). DeQuincey refere que Wordsworth e Coleridge «tinham uma loucura absurda» por Dennis (*Critical Works of Dennis*, ed. E. N. Hooker, II, LXXIII). Para o modo literal como Wordsworth seguiu esta ideia de números consolidados na unidade, vid. não só os exemplos de Milton a seguir ao passo do prefácio de 1815 acabado de citar, mas também a sua *Letter to Lady Beaumont*, 1817, em defesa do soneto «With ships the sea was sprinkled far and nigh» («O espírito não pode descansar no meio de uma multidão de objectos...»), e a frase «quarenta a comer como um só» («Escrito em Março», 1802); cf. o comentário de DeQuincey em relação à «unidade sublime», no seu ensaio «On Wordsworths Poetry», *Tait's Magazine*, Setembro, 1845 (Alden, pp 336-7).

Em nada Wordsworth e Coleridge concordaram tão cordialmente como na associação da «imaginação» com o «carácter ideal, sombrio», vasto e infinito. «A imaginação recua perante tudo excepto o plástico, o flexível e o indefinito» [1]. «A imaginação [é dada] para incitamento e apoio do eterno.» «A imaginação secundária... dissolve, espalha, dissipa, para recriar.» Recebe-se a impressão de que o espiritual, o sentido divino a que chegariam é uma coisa quase idêntica à generalidade, à abstracção. Há aqui algo de muito mais johnsoniano que o que poderia esperar-se. É este um dos significados da afirmação, que por vezes se nos depara, de que Coleridge se esforçou por unir com o «vitalismo orgânico» do seu tempo os «valores tradicionais racionalistas do classicismo» [2]. As referências posteriores de Wordsworth ao tema da imaginação parecem ter insistido bastante sobre «ideias universais ou abstracções», encarnadas em «formas individuais» ou com uma «habitação local». Crabb Robinson, um dos relatores destas conversações, acrescenta:

> Wordsworth observou, tanto como os filósofos alemães, que ele desconhecia, que, pela imaginação, o mero facto se mostra em ligação com o infinito [3].

Isto é, por ideias universais e abstracções Wordsworth parecia significar infinito. E para Coleridge e Wordsworth infinito não andava longe de obscuridade. Coleridge desejava habituar «o intelecto a concepções claras, distintas e adequadas em relação a todas as coisas que fossem objecto possível de concepção clara». Mas apenas para as pôr de parte, e assim ser capaz

> de reservar os sentimentos profundos que pertencem, como por direito natural, àquelas obscuras ideias necessárias à perfeição moral do ser humano, apesar de, sim, mesmo em consequência da sua obscuridade — de reservar estes sentimentos, repito, para aqueles objectos cuja própria sublimidade os torna tão indefinidos quanto o seu carácter indefinido os torna sublimes: para as ideias de ser, forma, vida, da razão, da lei da consciência, liberdade, imortalidade, Deus! [4]

---

[1] «Sabemos quando lidamos com a imaginação, quando os contornos das coisas começam a vacilar e a esbater-se» (F. A. Pottle, «The Eye and the Object in the Poetry of Wordsworth», em *Wordsworth, Centenary Studies*, ed. Gilbert T. Dunklin, Princeton, 1951, p. 38.)

[2] W. J. Bate, em *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), p. 154.

[3] Extractos do *Diário* de Crabb Robinson, 1815 e 1816, citados por Shawcross, *Biographia Literaria*, I, 227-8.

[4] *The Friend*, I. Essays: Introductory, Essay XIV (Londres: Bohn's Standard, Library, 1906, p. 66).

A noção do séc. XVIII de sublimidade, como experiência subjectiva do génio, havia acompanhado bastante bem o princípio emergente de associação por congruidade emotiva. Este último princípio encontrava-se tão bem instalado no pensamento crítico na época de Wordsworth e Coleridge, que estes mal poderiam ter evitado aproveitar-se dele. É verdade que o fizeram com delicadeza. Wordsworth, no seu prefácio de 1800, depois de, por duas vezes, invocar o «fluir espontâneo de poderosos sentimentos», acrescenta a moderadora frase «emoção evocada tranquilamente» [1] e toca a mesma nota em versos seus:

> E *então* o meu coração enche-se de prazer
> E baila com os narcisos.
>
> Continuei a ouvir no meu coração a música
> Muito depois de ela já ter deixado de se ouvir.

Numa das suas últimas cartas, escreve: «Nunca me entreguei aos meus próprios sentimentos, ao personificar objectos naturais, sem fazer passar tudo quanto disse por um rigoroso exame de bom senso» [2]. Como os alemães, Wordsworth e Coleridge devem ser largamente desculpados por serem transmissores do sentimentalismo do séc. XVIII.

Não obstante, a teoria crítica de cada um contém algumas afirmações notáveis do princípio emotivo. Assim, no prefácio de 1800:

> Deve mencionar-se outra circunstância que distingue estes poemas da poesia popular de hoje; e é que o sentimento que neles se desenvolve dá importância à acção e situação, e não a acção e situação ao sentimento [3].

«O papel próprio da poesia,...» diz mais tarde, «e a sua *obrigação* é tratar das coisas não como elas *são* mas como *aparecem;* não como existem em si mesmas, mas como *parecem* existir aos sentidos e às *paixões*» [4]. «Se os seus sentimentos são fortes», escreve ele a um poeta menor, «confie nesses sentimentos, e o seu poema tomará forma e as proporções devidas, tal como uma árvore quando o princípio vital actua nela» [5].

---

[1] N. C. Smith, pp. 15-34.

[2] Carta a W. R. Hamilton, 23 de Dezembro, 1829, *Letters... Later Years*, I, 436-7.

[3] N. C. Smith, p. 16.

[4] *Essay Supplementary to the Preface*, 1815 (T. C. Smith, p. 169).

[5] *Letters... Later Years*, I, 537.

E Coleridge:

> A associação depende num grau muito maior da repetição de estados parecidos de sentimento que de séries de ideias... Uma solução metafísica [como a de Hartley] que não nos diga imediatamente qualquer coisa ao coração é dolorosamente de suspeitar... Quase me parece que as ideias nunca evocam ideias, do mesmo modo como as folhas numa floresta não provocam o movimento umas das outras. É a brisa que perpassa pelo meio delas — é a alma ou estado de sentimento. Se eu houvesse afirmado que jamais uma ideia evoca outra, tenho a certeza de que poderia sustentar esta afirmação [1].

O que primeiro chocou Coleridge acerca da poesia de Wordsworth foi

> a união de profundo sentimento com profundo pensamento... e sobretudo o dom inato de espalhar o tom, a atmosfera e com ela a profundidade e altura do mundo ideal... [2]

E a propósito de Shakespeare:

> As imagens só são prova de génio original enquanto modificadas por uma paixão predominante [3].

Coleridge fala em «modificar uma série de pensamentos por meio de qualquer pensamento ou sentimento predominante». No capítulo precedente, a frase que emprega é «um tom e espírito de unidade» [4]. Na sua crítica dramática, Coleridge gosta de falar acerca das paixões dominantes de uma personagem (Capuleto ou o rei Lear), e, como A. W. Schlegel, substitui as velhas unidades de tempo, espaço e acção por uma «unidade de interesse» [5].

Se a fórmula de Wordsworth «emoção rememorada tranquilamente» for tomada de uma maneira hilomórfica, pode supor-se que «emoção»

---

[1] Carta a Southey, 7 de Agosto, 1803 (*Letters*, 1895, I, 428).

[2] *Biographia Literaria*, Capítulo IV (I, 59).

[3] *Biographia*, Capítulo XV (II, 16).

[4] *Biographia*, II, 12.

[5] *Shakespeare Criticism*, ed. T. M. Raysor, I, 50, 212-13, 216; II, 73, 4, 131. Cf. Capítulo XX, E. A. Poe. Na *Biographia* e através da sua crítica shakespeariana Coleridge liga figuras poéticas e metro intimamente com paixão forte. Vid. *Shakespearean Criticism*, I, 96, 206, 209, 218; II, 78, 103.

se refira a uma espécie de conteúdo poético, e a «rememoração» tranquila ao controle ou modelação deste conteúdo — o princípio poético formal. Nas fórmulas de Coleridge que acabámos de citar, todavia, as coisas encontram-se inversamente realçadas. A emoção aparece, ou tenta aparecer, como o princípio organizador. A diferença é crucial. Como a organização é uma forma de inteligibilidade, constitui uma questão básica da teoria poética o sabermos se, de facto, a emoção como tal pode tornar-se no princípio formal ou organizador de um poema sem o desaparecimento desse princípio.

Nem deveria isto, talvez,
Deixar de registar-se: que eu gostava
Do exercício e produto de árduo trabalho,
Para mim mais grato que analítica diligência,
e cujo carácter me parece mais poético,
Visto mais se assemelhar
A criadora actividade. A canção falaria
Daquela interminável edificação criada
Pela observação de afinidades
Em objectos onde nenhum fraterno laço existe
Para espíritos passivos. Chegaram os meus dezassete anos
E, quer devido a este hábito agora enraizado
Tão profundamente no meu espírito, quer devido a excesso
No grande princípio social da vida,
Forçando todas as coisas a uma compreensão amiga,
Para a natureza inorgânica se transferiram
Então os meus prazeres; ou o poder da verdade,
Revelando-se, conversava com coisas que realmente existem;
Eu, naquela altura, via bênçãos espalhadas
Em torno de mim semelhantemente a um mar.
Assim, enquanto os dias passavam e os anos decorriam,
Recebi tanta coisa da Natureza e da sua alma trasbordante
Que todos os meus pensamentos estavam
Repassados de sentimento; então só me dava por satisfeito
Quando, numa felicidade inexprimível, sentia
O sentimento do Ser espalhado
Por tudo aquilo que se move, e tudo o que parece imóvel;
Por tudo aquilo que, perdido
Para além do alcance do pensamento,
E do conhecimento humano,
A humanos olhos invisível,
Vive contudo para o coração;
Por tudo aquilo que salta e corre, e grita e canta,
Ou corta com as suas asas o ditoso ar;
Por tudo aquilo que desliza sob a onda,
Sim, na própria onda até,
E pelas grandiosas profundidades das águas.
E não admira, se grande era o transporte,
Grande a alegria que eu sentia,
Ao comungar assim, mercê da terra e céu,

Com todo o ser vivente, enquanto ele olhava
Para o Incriado com um semblante
De adoração, com uma expressão de amor.
E uma canção cantavam, e ela era audível.
Mais audível então, quando o ouvido carnal,
Dominado pelo humílimo prelúdio daquela melodia,
Esquecia as suas funções, e imperturbado
No sono mergulhava.

— William Wordsworth, *The Prelude* (1850) II, 376-418.

A seguir, aproximamo-nos, na serpente, da origem de um grupo de mitos, difundido pelo mundo inteiro, fundado em grandes e comuns instintos humanos, em relação ao qual devo referir um ou dois pontos que têm íntima relação com todo este assunto. Porque me parece que os eruditos que presentemente se ocupam com a interpretação dos mitos humanos esqueceram, na sua maioria, que os mitos naturais existem; e que os ditos misteriosos dos homens podem ser difíceis de ler e que nem sempre vale a pena lê-los; mas os ditos misteriosos da natureza tornar-se-ão provàvelmente mais claros se os examinarmos, e muito certamente valerá a pena lê-los. E, na verdade, todo o auxílio para se atingir o sentido verdadeiro dos mitos humanos e variáveis dependerá provàvelmente da circunstância de primeiramente atingirmos o sentido dos mitos naturais e invariáveis. O hieróglifo morto pode ter significado isto ou aquilo — o hieróglifo vivo significa sempre o mesmo; mas, note-se, é tanto um hieróglifo como o outro; ainda mais: — uma «escultura sagrada ou reservada», uma coisa com uma linguagem íntima e secreta. A serpente no cimo da coroa real ou dos deuses, nas colunas egípcias, é um mistério; mas a própria serpente em si, deslizando pelo pé da coluna, será menor mistério? Não existe, de facto, nenhuma língua, excepto o mudo dardejar bifurcado irrompendo dos seus lábios, naquele deslizar de horror por sobre o solo.

— John Ruskin, *The Queen of the Air*, Lecture II.

A fantasia vê o exterior, e é capaz de transmitir um retrato do exterior, claro, brilhante e cheio de pormenores.

A imaginação vê o coração e a natureza íntima, e leva-nos a senti-los, mas é frequentemente obscura, misteriosa e interrupta ao transmitir-nos pormenores exteriores... Ouçamos Hamlet:

Eram aqui os lábios que beijei, nem sei quantas vezes. Onde param agora as tuas zombarias, as tuas cabriolas, as tuas canções, as tuas explosões de hilaridade que costumavam pôr a mesa inteira às gargalhadas?

Há a essência dos lábios e a força plena da imaginação... Em Milton acontece geralmente, creio,... que a imaginação está misturada e quebrada pela fantasia, e assim a força das imagens é em parte de ferro e em parte de barro:

Trazei a matinal primavera-dos-jardins, que abandonada morre,	*Imaginação*
O tufado jacinto selvagem e o pálido jasmim,	*Fútil*
O branco cravo e o amor-perfeito matizado de azeviche,	*Fantasia*
A violeta afogueada,	*Imaginação*
A rosa damascena e a madressilva bem ataviada,	*Fantasia*, vulgar
Com pálidas primaveras inclinando a pensativa cabeça,	*Imaginação*
E cada flor que enverga melancólico bordado.	*Misto.*

— John Ruskin, *Modern Painters*, Volume II (1846), Section II, Capítulo III.

Pope começa com uma abstracção ou uma generalização em relação à natureza humana, e procura então um correlativo no mundo da natureza em separado do homem. O seu hábito de observação da natureza externa não é pormenorizado e preciso; na realidade, considera sem importância que os «factos» da natureza por ele aduzidos nas suas ilustrações sejam realmente factos ou superstições. A história natural de Plínio e os velhos bestiários servem-lhe tão bem para os seus propósitos como as últimas publicações da Royal Society. Dá-me também a impressão de não ter, por vezes, nenhuma ideia clara, pormenorizada e consistente das suas próprias personagens. Como exemplificação: no dístico próximo do início do *Essay on Man*,

> Exploram terrenos latentes e alturas de causar vertigens
> Daqueles que cegamente rastejam ou cegamente voam a grande altura,

ele refere-se, suponho, a toupeiras e aves de qualquer espécie... Parece estar a servir-se da ideia antiga e medieval de que todas as aves, excepto a águia, ficam cegas quando olham para o Sol. Sem dúvida, na época de Pope era geralmente conhecido que as aves que voam muito alto não

são «cegas»; que, pelo contrário, possuem visão telescópica... Ou consideremos um passo famoso do Segundo Diálogo de *Epilogue to the Satires...*:

> Vós, vistosos insectos! mantidos por uma corte
> Que conta as vossas belezas apenas pelas vossas manchas,
> Tecei todas as vossas teias perante o olhar do dia!
> As asas da Musa varrer-vos-ão a todos para longe. 220-23.

«Vistoso», para mim, significa «brilhante ou reluzente como lâmina de metal barato» e a minha imagem natural de um «insecto vistoso» seria qualquer espécie de besouro («Este pulgão de asas douradas»). Mas o termo não pode significar mais que «pretensiosamente vistoso» e assim não terá como intenção identificar a espécie de insecto que Pope tinha em mente. «Manchas», porém, dificilmente poderão querer dizer outra coisa que borboletas nocturnas ou mariposas («Com inúmeras manchas e cores esplêndidas, Como as asas de tom róseo carregado das borboletas nocturnas»). Mas a dificuldade aqui é a de os insectos de Pope tecerem teias, o que nenhuma borboleta nocturna ou mariposa será capaz de fazer. Suponho que não seremos injustos se concluirmos que os insectos de Pope possuem características combinadas de besouros, borboletas nocturnas e aranhas e, consequentemente, não pertencem a nenhuma ordem conhecida pelos naturalistas...

Poderei lembrar novamente ao leitor que este ensaio é descritivo, e não crítico? Wordsworth tem razão em afirmar que as imagens de Pope são «falsas» de um ponto de vista naturalista, mas eu diria de bom grado que elas são apropriadas ao tipo de poesia que Pope escrevia. Na metáfora acabada de discutir, Pope apenas busca uma ideia geral de insectos, e pode consegui-la mais fàcilmente por eclectismo que por rigorosa individuação.

— Frederick A. Pottle, «The Eye and the Object in the Poetry of Wordsworth», in *Wordsworth, Centenary Studies Presented at Cornell and Princeton Universities*, ed. Gilbert T. Dunklin (Princeton: Princeton University Press, 1951), pp. 34-6. O ensaio tem «copyright» (1950) da Yale University Press.

CAPÍTULO XIX

PEACOCK versus SHELLEY: DIDACTISMO RAPSÓDICO

1 — Teoria romântica *versus* racionalismo, Coleridge e Wordsworth, esperanças de reunião, «falso poder secundário», a filosofia inglesa empírica e utilitária, declínio no prestígio da poesia (Sprat, Diderot), poesia como «mágica», como pintura, como insanidade (Macauley), poesia inútil (Bentham). 2 — As *Quatro Idades* de Peacock: superficialmente cíclico, ataque à Escola Lacustre, primitivismo moderno, retórica presunçosa, resposta de Shelley, «razão» e «imaginação», ecos de Platão, primeiro naturalismo de Shelley, idealismo posterior, ontológico e epistemológico, poder plástico da poesia, glorificação entusiasta (antologia de passos da *Defesa*), paralelos na *Ode ao Vento Oeste*, a *Ars Poetica* romântica, realce do poder moral, similaridade com Sidney, diferença profunda, Aristóteles *versus* Kant, imaginação como absoluto. 3 — Blake, humanismo apocalíptico, um literalista da imaginação, o erro de Wordsworth, criação exterior como imundície. 4 — Acontecimentos internacionais, pressões sociais e económicas, reversão popular a noções clássicas, crítica religiosa e patriótica, contraste com o didactismo da revolução, sumário: autonomia poética durante o séc. XVIII, direcção hedonista, teoria romântica mais ambígua, continuação dupla do séc. XIX em Inglaterra: a arte pela arte, novos didactismos, rapsódico e clássico, influência atmosférica de Kant. 5 — De Quincey, floreios jornalísticos sobre temas germânicos, «A Poesia de Pope» (1848), «literatura do conhecimento», «literatura do poder», Carlyle, primeiros ensaios, sobre poesia e ciência, enfraquecimento da poesia, o verdadeiro poeta como visionário, *Sobre os Heróis...* (1840), da divindade ao poeta, o poeta como Grande Homem Universal, generais como poetas, de novo o *Íon* de Platão.

1

O romantismo alemão e inglês que vimos nos nossos dois últimos capítulos constituía uma reacção tardia, ou o auge, lentamente atingido, de tendências reaccionárias contra as exigências do racionalismo científico que havia começado a mostrar a sua força durante a segunda metade do

séc. XVII. A atitude de protesto contra a invasão científica, que ilustramos com um passo de Novalis, poderia também ter sido notada em Wordsworth e Coleridge. Aquele passo em *Aids to Reflection* de Coleridge sobre o tema da «compreensão» associa nitidamente esta faculdade inferior com modalidades de pensamento geométrico, mecânico e ainda abstractamente científico. Noutros lugares, Coleridge compartilhava, com os filósofos alemães da natureza, a piedosa esperança de que a ciência poderia um dia evoluir e libertar-se da sua inclinação mecanicista e tornar-se reconciliável com uma visão estética do mundo. O pensamento de Wordsworth mais conhecido sobre o assunto aparece no prefácio de 1802, quando ele lamenta a separação contemporânea entre a ciência e a vida de todos os dias e a consequente aversão da ciência pela poesia, mas, ao mesmo tempo, se permite acalentar a esperança de que, num dia futuro, possa surgir uma união completa [1]. A alusão de Wordsworth, no *Prelúdio*, à razão abstractiva como «falso poder secundário, pelo qual multiplicamos distinções», e a sua lírica frase «intelecto intruso» são também bem conhecidas [2]. Mas menos bem conhecida é a perfeição com que ele conseguiu aplicar estas noções à ciência, como na sua alusão posterior ao «olhar obtuso, obtuso e inanimado» da ciência [3], e a sua observação de que a ciência «empreendia a guerra contra a imaginação com o desejo de a extinguir», e de que ele preferiria antes ser uma «velha supersticiosa» a ser um cientista desconhecedor da teologia [4].

Não era que Wordsworth e Coleridge estivessem lutando contra moinhos de vento. Na verdade, os cientistas e inventores da época preocupavam-se mais com as descobertas sobre electricidade e vapor que com o desejo de desacreditarem a poesia. Os metafísicos e estetas alemães irradiavam um autorizado encorajamento no sentido do esforço poético. Mas fundo no espírito da época, e sòlidamente estabelecida, encontrava-se a herança do iluminismo — uma boa crosta de complacência em relação ao progresso da ciência e às suas vastas promessas. As ideias dos filósofos alemães que invadiram a Inglaterra encontraram as ideias dos filósofos nativos do utilitarismo, como Bentham e James Mill, firme e respeitàvelmente estabelecidas.

Exortações de primitivos filósofos empíricos acerca do que *deveria* ser o efeito da ciência sobre a poesia haviam-se transformado durante a

---

[1] Cf. D. G. James, *Scepticism and Poetry* (Londres, 1937), p. 167. «Tal transfiguração», diz James, «é tão indesejável quanto impossível, uma ficção absurda criada para uma argumentação eloquente».

[2] *Prelude*, II, 214-17; *The Tables Turned*, em *Lyrical Ballads*.

[3] *Excursion* IV, 124-5.

[4] R. P. Graves, *Life of William Hamilton* (Dublin, 1882-89), I, 313. A observação é datada de Agosto, 1829.

última parte do séc. XVII e séc. XVIII em comunicações, especialmente entre os franceses, e mais frequentemente em tom de congratulação que de lamentação, de que esse efeito estava em vias de se realizar [1]. Sprat, por exemplo, na sua *History of the Royal Society* (1672) havia descrito a poesia como uma técnica de pedagogia primitiva, já antiquada. «Depois de a Idade da Fábula haver passado, a filosofia encheu-se de um pouco mais de coragem, e aventurou-se a confiar na sua própria força, sem o auxílio da poesia» [2]. Fontenelle, no seu *Traité de la Poésie en Général* (escrito, segundo parece, no último quartel do séc. XVII, embora não publicado até 1751), verificava, com prazer, o fim da Idade da Fábula e a retirada da natureza e emoção (pontos essenciais da poesia) perante a marcha da civilização. E Diderot no seu *Salon de 1767*:

> Há sempre na poesia um pouco de mentira. O espírito filosófico habitua-nos a descobri-la, e adeus ilusão e efeito poético [3].

Na Inglaterra, a ideia de que a poesia entra nos domínios da magia parece, durante o séc. XVIII, bastante cómoda e um cumprimento suficiente à poesia.

> A verdadeira poesia é *magia*, e não natureza; um efeito de causas escondidas ou desconhecidas [4].

Até que ponto esta ideia é susceptível de uma interpretação complacente — e, ao mesmo tempo, a dissolução de outra ideia do séc. XVIII, *poesis* como *pictura* — pode observar-se no seguinte passo notável, perto do fim do ensaio de Macaulay sobre Milton (1825).

> Talvez que ninguém possa ser poeta, ou até mesmo apreciar poesia, sem certa debilidade de espírito, se aquilo que proporciona tanto prazer deve ser chamado debilidade...

---

[1] O tema aparece, sem dúvida, mesmo em épocas clássicas. Cf. Atkins, II, 323, sobre a *Cessação dos Oráculos de Pítia*, 406 E. «Portanto, assim como a língua sofreu uma mudança e pôs de parte os seus atavios, também a história desceu do seu veículo da versificação e pôs-se a andar a pé, em prosa, com o que a verdade foi libertada do fabuloso. A filosofia acolheu com prazer a clareza e a possibilidade de ensino de preferência a despertar o assombro, e prosseguiu nas suas investigações servindo-se da linguagem de todos os dias» (Plutarco, *Moralia*, trad. F. C. Babbitt, vol. V, Londres, 1936).

[2] *History of the Royal Society of London* (Londres, 1722), p. 6.

[3] «*Il y a dans la poésie toujours un peu de mensonge. L'esprit philosophique nous habitue à le discerner; et adieu l'illusion et l'effet*» (*Oeuvres*, ed. Tourneur-Assézat, XI, 136).

[4] Maurice Morgann, *Essay of the Dramatic Character of Sir John Falstaff*, ed. W. A. Gill (Londres, 1912), p. 70.

Por poesia significamos a arte de empregar palavras de tal modo que se origine uma ilusão na imaginação, a arte de conseguir, por meio de palavras, aquilo que o pintor faz por meio de cores... A verdade, de facto, é essencial à poesia; mas é a verdade da loucura. Os raciocínios estão certos; mas as premissas são falsas. Após as primeiras suposições, tudo deve ser consistente; mas aquelas primeiras suposições requerem um grau de credulidade que quase equivale a uma perturbação parcial e temporária do intelecto. Daí o facto de as crianças serem, entre as pessoas, as mais imaginativas. Abandonam-se sem reserva a todas as ilusões... Tal é o despotismo da imaginação sobre espíritos incultos.

Num estado rude da sociedade, os homens são apenas crianças com uma maior variedade de ideias. É...neste estado da sociedade que pode esperar-se encontrar o temperamento poético levado à sua perfeição mais alta. Numa época esclarecida, haverá muita inteligência, muita ciência, muita filosofia, abundância de justa classificação e análise subtil, abundância de espírito e eloquência, abundância de versos, e mesmo bons; mas pouca poesia. Os homens julgarão e compararão; mas não criarão. Falarão sobre os antigos poetas, comentá-los-ão, e apreciá-los-ão até certo ponto. Mas dificilmente serão capazes de conceber o efeito que a poesia produzia sobre os seus antepassados mais rudes, a agonia, o êxtase, a plenitude da crença. Os rapsodos gregos, segundo Platão, mal podiam recitar Homero sem que caíssem em convulsões. Um mohawk mal sente a faca escalpelante enquanto solta o seu canto mortal. O poder que os antigos bardos de Gales e da Germânia exerciam sobre os seus ouvintes parece, aos leitores modernos, quase miraculoso. Estes sentimentos são muito raros numa comunidade civilizada, e extremamente raros entre aqueles que mais participam do seu progresso. É entre os camponeses que subsistem por mais tempo.

A poesia produz uma ilusão aos olhos do espírito, tal como uma lanterna mágica produz uma ilusão sobre os olhos do corpo. E do mesmo modo como a lanterna mágica actua melhor num quarto escuro, também a poesia atinge o seu propósito numa época cheia de escuridão [1].

---

[1] Recensão de Macaulay de *De Doctrina Christiana* de Milton (Agosto, 1825), parágrafos 14-17 (*Essays*, Everyman's Library, 1907, I, 154-5). Cf. a opinião de Hazlitt de que os «Necessários avanços da civilização são desfavoráveis ao espírito da poesia»

A poesia é, em resumo, uma combinação de pintura e insanidade. Dentro do mesmo espírito, e mesmo com mais autoridade, Bentham aplicava às artes os epítetos *anergástico* (que não produz trabalho) e *aplopatoscópico* (que só diz respeito à sensação). «O jogo infantil dos alfinetes», disse, «possui o mesmo valor que as artes e ciências da música e poesia» [1].

2

As considerações de Macaulay, demasiado compactas, constituem uma séria contrapartida de um ensaio mais notório, embora excêntrico, que havia aparecido cinco anos antes. Trata-se de *As Quatro Idades da Poesia* pelo amigo de Shelley, o romancista satírico e neopagão Thomas Love Peacock. Além do facto de ser a exposição mais firme em inglês do conflito entre poesia e ciência, tal como se nos apresenta na era dos poetas românticos, o ensaio de Peacock é notável por duas coisas: uma exposição superficialmente cíclica da história da cultura e da poesia e, brotando dela, um ataque triunfantemente injusto à poesia inglesa contemporânea, particularmente a dos poetas lacustres. As quatro idades da poesia no mundo antigo, diz Peacock, eram a idade do ferro (quando a poesia era um rude panegírico de heróis rudes mas reais), a idade de ouro de Homero até Sófocles (quando a poesia era um retrospecto ancestral — a infância da história), a idade de prata da civilização (quando a poesia era ou imitação heróica, a épica de Virgílio, ou crítica social, a comédia de Aristófanes, a sátira de Horácio), e a idade de bronze, a segunda infância da poesia (uma tentativa degenerada de reconquista do primitivo). A causa da contínua deterioração da poesia no mundo antigo havia sido o advento e desenvolvimento do pensamento histórico e filosófico. Primeiramente o império do facto, depois o império do pensamento haviam sido retirados. No mundo moderno depara-se-nos um segundo ciclo com quatro fases: a idade do romance medieval, a idade de Ariosto e Shakespeare, a época de Dryden e Pope, e agora a última fase, e a mais ridícula, na história da poesia, a do primitivismo moderno, a segunda idade de latão, cujos «patriarcas» nos surgem naquela «egrégia confraternidade de poetastros... os poetas lacustres».

(*Works*, ed. P. P. Howe, V, 9) e de que os «maiores poetas, os melhores pintores, surgiram pouco depois do nascimento» das artes tecnológicas «e viveram num estado de sociedade que era, a outros respeitos, comparativamente bárbaro» (*Works*, IV, 161). Cf. «The Age Brass», *TSL*, Agosto 11, 1950, p. 50.

[1] Alba Warren, *English Poetic Theory 1825-1865* (Princeton, 1950), pp. 66-7.

Enquanto o historiador e o filósofo avançam no progresso do saber e o aceleram, o poeta chafurda no lixo de uma ignorância passada, remexendo nas cinzas de selvagens mortos para descobrir bugigangas e guizos para as crianças crescidas da sua época. O sr. Scott desenterra os caçadores furtivos e os ladrões de gado da antiga fronteira com a Escócia. Lorde Byron navega, em busca de salteadores e piratas, nas praias da Moreia e por entre as ilhas gregas. O sr. Southey já segue com dificuldade através de pesados volumes de viagens e velhas crónicas, das quais ele cuidadosamente escolhe tudo quanto é falso, inútil e absurdo, como sendo essencialmente poético; e depois de conseguir um livro banal cheio de monstruosidades, transforma-as num poema épico. O sr. Wordsworth recolhe lendas aldeãs junto de mulheres velhas e sacristães; e o sr. Coleridge acrescenta à valiosa informação adquirida em fontes similares os sonhos de loucos teólogos e o misticismo da metafísica alemã, e obsequeia o mundo com visões em verso, nas quais o elemento quádruplo do sacristão, da mulher velha, de Jeremy Taylor e Immanuel Kant se harmoniza num delicioso complexo poético.

O poeta da nossa época é um semibárbaro numa comunidade civilizada. Vive num mundo que já passou. As suas ideias, pensamentos, sentimentos, associações, estão repletas de modos bárbaros, costumes obsoletos e superstições desacreditadas. A marcha do seu intelecto é como a de um caranguejo: anda para trás.

... como se não existissem matemáticos, astrónomos, químicos, moralistas, metafísicos, historiadores, políticos e pessoas versadas em economia política, que edificaram nas regiões superiores da inteligência uma pirâmide, de cujo cume contemplam o moderno Parnaso, muito longe e abaixo deles; e, reconhecendo que ocupa um lugar tão pequeno na extensão do seu panorama, sorriem perante a pouca ambição e limitadas percepções com que os patetas e charlatães que aí se movem lutam pela palma poética e pela cátedra da crítica [1].

---

[1] Texto em P. B. Shelley, *A Defense of Poetry*, ed. A. S. Cook (Boston, 1891), pp. 47-61; encontram-se também em *Peacock's Four Ages of Poetry, Shelley's Defense of Poetry Browning's Essay on Shelley*, ed. H. F. B. Brett-Smith (Oxford, 1945).

A retórica de Peacock, maliciosamente provocadora e presunçosa, transmite uma imagem suficientemente viva de uma fase final na longa evolução seguida pelo mito clássico [1] até as suas quatro idades — a idade de ouro, a de prata, a de ferro e a de bronze — se fixarem nas três fases (teológica, metafísica e científica) do positivismo comtiano do séc. XIX. Excepto no que respeita a transposição de valores, a circunstância de realçar antes o seu regozijo, em vez de se lamentar por se supor que a ciência despoja a poesia dos seus domínios, esta exposição evolutiva das origens poéticas e culturais é idêntica à que nos surge em Vico, nos alemães a partir de Herder, em Rousseau, e nos primitivistas ingleses do séc. XVIII como Monboddo e John Brown. E, substancialmente, a mesma exposição aparece-nos na réplica excitada que Peacock provocou em Shelley [2].

A *Defense of Poetry* [3] de Shelley não é notável pela precisão metafísica. O parágrafo inicial expõe uma distinção entre «razão» (a «compreensão» de Coleridge) e «imaginação» (a «imaginação secundária» de Coleridge mais a «razão» do mesmo autor) ao longo de linhas tão simples que quase são reminiscências da argumentação do séc. XVII sobre «juízo» e «wit» [4]. O ensaio contém duas ou três ressonâncias bastante nítidas do *Íon* e do *Simpósio* de Platão, que Shelley havia pouco tinha andado a traduzir. Destes passos, o mais significativo (embora em Shelley nada exista do espírito brincalhão, pelo qual no *Íon* as palavras de Sócrates se encontram protegidas) é talvez o seguinte:

> Os sagrados elos daquela cadeia nunca estiveram inteiramente desunidos, e seguindo através dos espíritos de muitos homens liga-se àqueles grandes espíritos, de onde, como de

---

[1] Cf. as *Metamorfoses* de Ovídio, I, 89-127. *Aurea prima sata est aetas... subiit argentea proles, auro deterior... Tertia post illas succesit aënea proles... de duro est ultima ferro.*

[2] O Professor Wellek refere que a fonte imediata de Shelley parece ser francesa. Shelley fala dos conquistadores «celtas» do Império Romano e do predomínio das nações «celtas» após a queda de Roma. Esta confusão entre Celtas e Teutões depara-se-nos em Paul-Henri Mallet, propagandista suíço de coisas nórdicas, e entre os celtómanos dos fins do séc. XVIII, mas em Inglaterra foi refutada pelo Bispo Percy, tradutor de Mallet (René Wellek, «De Quincey's Status in the History of Ideas», *PQ*, XXIII, Julho 1944, 267).

[3] Foi terminada e enviada a Charles Ollier (o editor das *Four Ages* de Peacock) por volta de 20 de Março de 1821. Com o insucesso da *Miscellany* de Ollier e depois do *Liberal* de Hunt, para o qual o manuscrito havia sido transferido, não foi publicado antes de 1840 no volume de Mrs. Shelley *Essays, Letters from Abroad, Translations, and Fragments*. Ao ser editado para o *Liberal*, suprimiram do ensaio as referências directas a Peacock.

[4] Cf. *Defense*, ed. Cook, p. 35. A razão é a «faculdade calculadora»,

> um íman, irradia a invisível efluência que, ao mesmo tempo, liga, anima e sustém a vida de todos [1].

O curso geral da carreira filosófica de Shelley tinha seguido desde o naturalismo e determinismo francês (*Queen Mab*, [2] 1813), passando por uma fase de idealismo [3] platónico ou ontológico (talvez mais de Wordsworth que na realidade filosófico — *Mont Blanc* e o *Hino à Beleza Intelectual*, 1816), até ao idealismo psicológico ou epistemológico (mais característico da sua era) nos *Poemas* de 1822.

> Só o pensamento
> E os seus vivos elementos, Vontade, Paixão,
> Razão, Imaginação, não podem morrer;
> São aquilo que, por eles considerado, aparece,
> A substância da qual a mutabilidade pode tecer
> Tudo quanto tem domínio sobre mundos, vermes
> Impérios e superstições [4].

---

[1] «Esta linguagem é de Platão» (Shelley, ao fundo do fólio MS. d1. Vid., de A. H. Koszul, *Shelley's Prose in the Bodleian Manuscripts*, Londres, 1910, p. 88, n.º 3). A tradução de Shelley do passo correspondente no *Íon* é a seguinte: «... é uma influência divina que nos impele, como a que reside na pedra chamada íman por Eurípides e heráclea pelo povo... Não compreendeis que quem vos ouve é o último elo da cadeia que eu descrevi como mantida ligada devido à força do íman?...» (*Essays Letters...* 1840, I, 281). No Prefácio do *Simpósio*, Shelley diz que traduziu este diálogo entre 9 e 17 de Julho de 1818. A única prova da data em que traduziu o *Íon* é uma carta a Peacock, de 15 de Fevereiro de 1821, na qual faz referência à leitura desta obra.

[2] Claro que não é *simplesmente* um poema naturalista. Vid. *Queen Mab*, VI, 32 ff., onde a «alma» é o único elemento.

[3] Sobre as fontes do platonismo de Shelley, ver de James A. Notopoulos «Shelley and Thomas Taylor», *PMLA*, LI (Julho, 1936), 502-17; *The Platonism of Shelley* (Durham, 1949), pp. 29-77, Cap. III, «The Direct Platonism of Shelley».

[4] *Hellas*, II, 795-801. Cf. particularmente *Epipsychidion* e *Adonais*. No seu prefácio dos volumes de 1840 da prosa de Shelley, Mrs. Shelley tornou-se uma autoridade no que respeita à ideia de que «Shelley era discípulo da filosofia imaterial de Berkeley». E é verdade que Shelley parece ter colhido grande parte da sua filosofia no manual berkeleyano de Sir William Drummond sobre filosofia moderna, *Academical Questions* (Londres, 1805). Contudo, num dos poucos fragmentos de provas directas que Shelley deixou, o seu ensaio fragmentário ou notas *On Life*, ele segue, no mesmo parágrafo, a frase berkeleyana «nada existe tal como é apreendido por nós» com a afirmação monística de Fichte «as palavras EU, TU, ELES... são meramente sinais empregados para indicar as diferentes modificações do espírito» (*Shelley's Literary and Philosophical Criticism* ed. John Shawcross, Londres, 1909, p. 56). Vid. Joseph Barrell, *Shelley and the Thought of his Time* (New Haven, 1947), p. 122, n.º 50; cf. pp. 28, 160, 197. E ver G. S. Brett, «Shelley's Relation to Berkeley and Drummond», *Studies in English by Members of University College* (Toronto, Canadá, 1931); Hans Liedtke, *Shelley durch Berkeley und Drummond beeinflusst* (Greifswald, 1933). Parece que Shelley nunca leu Kant. Barrell acredita que Drummond ensinou Shelley e Peacock (em *Nightmare Abbey*) a desdenhar de Filosofia Crítica. Cf. René Wellek, *Immanuel Kant in England 1793-1838* (Princeton, 1931,) pp. 181-2.

Seria difícil mostrar que qualquer destas filosofias actua decisivamente na poética da *Defense* ou então que se encontra totalmente ausente. Mesmo o naturalismo francês pode dizer-se estar representado na concepção das origens poéticas a que acabamos de aludir. Traços de primitivismo do séc. XVIII misturam-se por toda a parte com uma excitação romântica, de coloração germânica, a propósito do poder imediatamente espiritual e moralmente plástico do poeta.

> O selvagem (porque o selvagem está para as épocas assim como a criança está para os anos) exprime as emoções produzidas nele pelos objectos que o rodeiam de uma maneira semelhante; e a linguagem e gestos, juntamente com a imitação plástica ou pictórica, tornam-se a imagem do efeito combinado daqueles objectos e do acto de ele os apreender. O homem na sociedade, com todas as suas paixões e prazeres, torna-se a seguir no objecto das paixões e prazeres do homem; uma classe adicional de emoções produz um enriquecimento do tesouro de expressão; e a linguagem, gesto e as artes imitativas tornam-se imediatamente na representação e no meio, no lápis e no quadro, no cinzel e na estátua, na corda do instrumento e na harmonia. — p. 3

> A linguagem deles é vitalmente metafórica; isto é, marca as relações das coisas anteriormente inapreendidas e perpetua a sua apreensão. — p. 4

> Mas os poetas, ou aqueles que imaginam e exprimem esta ordem indestrutível, são não só os autores da língua e música, da dança e arquitectura e estatuária e pintura; são os instituidores de leis, e os fundadores da sociedade civil, e os inventores das artes da vida, e os mestres que aproximam do belo e do verdadeiro aquela apreensão parcial da função desempenhada pelo mundo invisível, que tem o nome de religião. — 5

> A poesia, num sentido mais restrito, exprime aquelas combinações de linguagem, e especialmente linguagem métrica, que são criadas por aquela faculdade imperial cujo trono se encontra envolto em cortinas dentro da natureza invisível do homem. E isto brota da própria natureza da linguagem, que é uma representação mais directa das acções e paixões do nosso ser interno, e é susceptível de mais combinações, várias e delicadas, do que a cor, forma ou movimento, e é mais plástica e obediente ao controle daquela faculdade, da qual é a criação. — pp. 6-7

Uma coisa única no ensaio, e em que ele triunfa, é o ritmo contínuo do seu entusiasmo e a brilhante cachoeira de imagens que festejam o magnífico tema.

> O homem é um instrumento sobre o qual passa uma série de impressões internas e externas, semelhantemente às alternâncias de um vento eternamente mutável ao perpassar por uma harpa eólia e provocando nela uma melodia sempre diferente. — p. 2
>
> ... o espírito, ao criar, é como um carvão a apagar-se, que uma influência invisível, semelhantemente a um inconstante vento, desperta para um transitório brilho; este poder brota do interior, tal como a cor de uma flor que desmaia e muda enquanto se desenvolve, sem que as partes conscientes da nossa natureza possam profetizar quer a sua aproximação quer a sua partida. Pudesse esta influência permanecer na sua original pureza e força, e seria impossível predizer a grandeza dos resultados; mas quando a composição começa, a inspiração já se encontra em declínio, e a poesia mais gloriosa jamais comunicada ao mundo é, provàvelmente, uma débil sombra das concepções originais do poeta. — 39
>
> A poesia é o registo dos momentos melhores e mais felizes dos espíritos melhores e mais felizes. Temos consciência das evanescentes visitações de pensamento e sentimento... É como se fora a interpenetração de uma natureza mais divina através da nossa própria. — p. 40
>
> A poesia redime do declínio as visitações da divindade no homem. — 41
>
> A poesia despe ao mundo o véu da familiaridade, e expõe-nos pura na sua nudez a beleza adormecida que é o espírito das suas formas. — p. 42
>
> A poesia é o arauto, companheiro e adepto mais infalível do despertar de um grande povo que efectua uma mudança benéfica na opinião ou instituições. — pp. 45-6
>
> Os poetas são os hierofantas de uma inspiração não apreendida; os espelhos das sombras gigantescas que a futuridade lança sobre o presente; as palavras que exprimem o que

não compreendem; as trombetas que ecoam para a batalha e não sentem o que inspiram; a influência que não é movida mas que move. Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo. — p. 46 [1]

A *Defense* de Shelley foi escrita dentro do espírito da sua *Ode ao Vento Oeste*, um poema que é um exemplo total da *Ars Poetica* romântica, onde a enunciação manifesta da poética cósmica e demoníaca é não só sustentada pela imagética mas também submergida nos seus tumultuosos torvelinhos, e levada numa impetuosa versificação.

Faz de mim a tua lira, tal como a floresta o é:
Que importa que as minhas folhas caiam como as dela!
O tumulto das tuas poderosas harmonias

De ambas extrairá uma profunda e outonal melodia,
Doce, embora triste [2]. Sê tu, ó Espírito violento,
O meu espírito! Sê eu mesmo, tu, impetuoso Espírito!

Leva os meus mortos pensamentos por sobre o universo
Quais folhas murchas para estimular um novo nascimento!
E pela magia destes versos,

Espalha, como de uma lareira inextinta,
Cinzas e faúlhas [3], as minhas palavras entre a humanidade!
Sê, por intermédio dos meus lábios, à terra adormecida
A trombeta de uma profecia! [4]

---

[1] «Escritores que anteriormente enalteceram a poesia haviam dito a mesma coisa, embora não significassem a mesma coisa; Shelley (para me servir de uma frase feliz de Bernard Shaw) foi o primeiro, nesta tradição de representante da Natureza» (Eliot, *Use of Poetry*, p. 16).

[2] Cf. *Defense*, ed. Cook, p. 35: «Dor, terror, angústia, o próprio desespero, são frequentemente as expressões escolhidas de uma aproximação do mais alto bem... a tragédia deleita, fornecendo uma sombra daquele prazer que existe na dor. É esta a fonte também da melancolia que é inseparável da mais doce melodia».

[3] Cf. *Defense*, ed. Cook, p. 11, «uma faúlha de pensamento inextinguível»; p. 33, «uma faúlha, um átomo ardente de pensamento inextinguível».

[4] Traços da teoria poética de Shelley, especialmente nos seus aspectos políticos e morais, ocorrem através da sua poesia — em *Queen Mab* e *Prometheus*, por exemplo, em *Mont Blanc*, no *Hymn to Intellectual Beauty*, *Ode to Naples*, *Ode to Liberty*. Cf. Melvin Solve, *Shelley, His Theory of Poetry* (Chicago, 1927), pp. 32ff.

A «indisciplinada exuberância da alma», a «tentativa de imitar um indomável estádio selvagem» (Prefácio à *History of a Six Weeks Tour*, 1817, de Shelley), que se nos depara nesta poesia de Shelley apresenta um interessante problema em relação à incor-

O princípio mais definível em tudo isto assemelha-se bastante a uma renovação de uma daquelas funções práticas definidas na retórica ciceroniana para «persuadir» *(persuadere, flectere)*. O relevo dado por Shelley é absolutamente claro:

> Um homem, para ser bom com grandeza, deve possuir uma imaginação intensa e compreensiva; deve colocar-se no lugar de outro e de muitos outros; os sofrimentos e prazeres da sua espécie devem tornar-se nos seus próprios. O grande instrumento do bem moral é a imaginação; e a poesia contribui para este efeito actuando sobre a causa. A poesia alarga o círculo da imaginação, enchendo-a com pensamentos repletos de prazer sempre novo... A poesia tonifica a faculdade que é o órgão da natureza moral do homem. — p. 14

> A imaginação é ampliada mercê de uma simpatia por dores e paixões tão poderosas que distendem, na sua concepção, a capacidade daquilo que as concebeu; as emoções boas são fortalecidas pela compaixão, indignação, terror e sofrimento, e uma exaltada calma prolonga-se até ao tumulto de vida familiar devido a uma saturação do alto exercício destas paixões. — p. 18

Como Sir Philip Sidney havia dito, a poesia é um fingimento, «imagens notáveis de virtudes, vícios, etc., com... ensino agradável». A poesia combina as verdades da filosofia com o fulgor persuasivo da história. De que modo, poderíamos ser tentados a perguntar, diverge a *Defense* de Shelley da de Sidney? Pode notar-se certo número de paralelos muito próximos. O termo «poeta», afirmam Sidney e Shelley, deriva do verbo «fazer» *(poiein)*; os poetas são os autores mais antigos; são mestres de religião e profetas (ou são «chamados» profetas, como Sidney escreve). A poesia é rítmica, mas rima e versificação não fazem um poeta. Aristóteles definiu a diferença entre poesia e história. Mas grandes historiadores e filósofos (o filósofo Platão, por exemplo) têm sido poetas. Algumas das frases de Sidney — «música semelhante aos planetas», «rastejantes» objecções à poesia — renascem na «planetária música» da poesia de

poração formal (isto é, ordenada) do tumulto na poesia. Quanto à questão genética, Shelley fala contra a arte intencional na *Defense* («Apelo para os maiores poetas de hoje para que me digam se é ou não um erro afirmar que os passos mais belos na poesia são produzidos pelo trabalho e pelo estudo», p. 39). Mas isto não é consistente. No prefácio de *Prometeu*, por exemplo, confessa que os passos mais belos do poema foram o resultado de uma revisão laboriosa. Cf. Capítulo X, p. 221, a relação entre génese e produto, ordenado ou desordenado, no contexto das opiniões clássicas de Jonson.

Shelley e na «baixa inveja» dos contemporâneos [1]. A diferença entre as duas *Defenses*, todavia, dificilmente poderia ser mais profunda. É tão profunda como a diferença entre Aristóteles e Kant. Eis o que ela significa: que Sidney, em todo o seu discorrer acerca da capacidade de ensino e de persuasão da poesia, nunca sonharia que a poesia ensinasse ou procurasse convencer de qualquer doutrina que ela não descobrisse em qualquer autoridade legislativa competente fora de si mesma, quer revelação da Escritura, quer filosofia ética. Com Shelley sucede precisamente o contrário. Quando ele nos fala da poesia a atingir a motivação para as boas acções, a falar ao coração inflamando a imaginação, poderá por um momento parecer quase pré-cartesiano, forense, homilético. As palavras, contudo, constituem parte de um apelo a um poder vastamente criador e autónomo. Não há qualquer apelo a outra autoridade. Os limites do poder não se encontram fora dele mas dentro dele. Ou então não há limites. Não há nenhum compromisso especificamente doutrinal. Assim:

> Um poeta, por conseguinte, faria mal em incorporar as suas próprias concepções de bem e mal, que geralmente são as do meio em que vive e as da sua época, nas suas criações poéticas, que não participam nem de uma coisa nem de outra. Assumindo assim o papel inferior de interpretar o efeito, do qual talvez, no fim de contas, poderia sair-se muito imperfeitamente, ele resignaria à glória de compartilhar da causa. — p. 14

> Milton violou o credo popular (se isto for julgado como uma violação) por não ter atribuído nenhuma superioridade de virtude moral ao seu Deus sobre o seu Demónio. E esta corajosa omissão de um objectivo moral directo é a prova mais decisiva da supremacia do génio de Milton. — p. 31

É dentro deste espírito que Shelley escreve o prefácio do *Prometeu* (1820): «Poesia didáctica é uma aversão minha; nada pode ser igualmente bem expresso em prosa que não seja tedioso e supererrogatório em verso» [2].

---

[1] Vid. *Defense*, ed. Cook, p. XIX; ed. H. F. B. Brett-Smith, p. XX.

[2] Algumas opiniões contrárias podem encontrar-se em afirmações menos formais. Numa carta de 1811 a Miss Hitchener escreveu que grande parte de *Queen Mab* era nitidamente didáctica. «A minha opinião é de que toda a beleza poética deveria subordinar-se à moral sugerida.» Numa carta de Janeiro de 1819 confessou a Peacock: «Considero a poesia em grande subordinação às ciências morais e políticas».

O poder autònomamente moral e religioso da poesia sobressai muito mais nìtidamente na opinião de Shelley que na de Wordsworth ou Coleridge. A «razão» kantiana que Coleridge, seguindo Fichte e Schelling, aperfeiçoou, transformando-a de uma faculdade hipotèticamente construtiva numa faculdade gnóstica, não aparece no sistema de Shelley. A honra conferida à imaginação poética, embora vaga, é a mais alta possível. No significado geral, se não em precisão metafísica, e sem dúvida não mercê de qualquer dívida directa, a poética de Shelley aproxima-se da de Schelling na fase «absoluta» do seu idealismo e da mitopeia de Friedrich Schlegel.

3

Apenas um poeta inglês desta época nos dá uma teoria que possa servir de companheira da de Shelley, e esse poeta é Blake, cujo humanismo apocalíptico, proclamado em notas como as coligidas por modernos editores sob o título *A Vision of the Last Judgment* e nos gigantescos e vastos mitos dos seus canónicos e proféticos livros, dificilmente poderá ser forçado a objectivos meramente literários ou mesmo até de estética geral. Blake liga-se menos à tradição literária que a teorias de conhecimentos cabalísticas e visionárias. Ele é «literalmente um realista da imaginação» [1] que regista o que lhe é ditado pelos «Autores na Eternidade» [2]. A imaginação é «o mundo real e eterno do qual mesmo este vegetal universo não passa de débil sombra» [3]. A um idealismo assim, não só a visão científica da natureza mas a própria natureza em qualquer sentido simples e externo se torna repugnante. Blake, ainda mais que Wordsworth, Coleridge ou Shelley, era um antagonista do cientismo — e isto explicitamente, repetidamente e desdenhosamente. Não obstante, havia momentos em que ele não podia tolerar um poeta da natureza como Wordsworth ou, pelo menos, a teoria de Wordsworth sobre a sua própria obra. Blake anotou assim os *Poemas* de Wordsworth de 1815: «Não sei quem escreveu estes prefácios: são muito nocivos e absolutamente contrários à própria prática de Wordsworth». «Objectos naturais sempre enfraqueceram, e agora também enfra-

---

[1] W. B. Yeats, «William Blake and His Illustrations to *The Divine Comedy*», em *Essays* (Nova Iorque, 1924), p. 14.

[2] Blake, *Poetry and Prose*, ed. Geoffrey Keynes (Londres, 1948), p. 869. «...um grande poema. Posso elogiá-lo, uma vez que não pretendo ser outra coisa senão o secretário; os autores estão na eternidade» (carta a Thomas Butts, 6 de Julho, 1803).

[3] *Jerusalem IV*, *To the Christians*, em *Poetry and Prose*, 1948, p. 535.

quecem, embotam e destruem em mim a imaginação. Wordsworth deve saber que aquilo que ele escreve de valioso não pode encontrar-se na natureza» [1].

> O erro é criado, a verdade é eterna. O erro, ou criação, será queimado, e então, e não antes, a verdade ou eternidade surgirá. É queimado no momento em que os homens deixem de o contemplar. Quanto a mim, declaro que não contemplo a criação externa e, para mim, ela é impedimento e não acção; é como lama nos meus pés, não faz parte de mim [2].

4

As ameaças internacionais (primeiro o republicanismo da Revolução Francesa, depois o imperialismo de Napoleão) que existiram durante a época da poesia romântica inglesa, e as perturbações económicas e sociais em Inglaterra, originaram, ao nível da crítica popular, um reatamento indiscriminado de uma espécie de crítica clássica e didáctica, um apelo apaixonado a normas patrióticas, religiosas e morais na apreciação de poemas contemporâneos. «Dedicar a poesia a objectivos religiosos», pode um crítico dizer, «é restaurá-la no seu primitivo objectivo» [3]. «É tempo», dizia outro (ao apreciar, de Coleridge, *Fears in Solitude, during the Alarm of Invasion*), «de entronizar a razão no topo do Parnaso, e de fazer da poesia o elemento revigorador e vivificador do intelecto; — o instrutor enérgico também encanta e diverte a humanidade» [4]. Outros ainda reactivavam escrúpulos neoclássicos acerca da relação entre instrução e prazer.

> Tem-se vulgarmente suposto, de facto, que a poesia busca mais o deleite que a instrução daqueles que se lhe dedicam, e que o seu objectivo é mais o prazer que o progresso; mas não se considerou convenientemente, julgamos, que a sua capacidade de deleitar é baseada sobretudo nas suas energias morais [5].

---

[1] *Poetry and Prose*, 1948, pp. 821-2.

[2] *A Vision of the Last Judgment*, em *Poetry and Prose*, 1948, pp. 651-2.

[3] William S. Ward, «Some Aspects of the Conservative Attitude Toward Poetry in English Criticism 1798-1800», *PMLA*, LX (Junho, 1945), 386-98. A citação é de *The Christian's Pocket Magazine*, Dezembro, 1819.

[4] Ward, *loc. cit.*, p. 392, citando *Monthly Review, or Literary Journal*, Maio, 1799.

[5] Ward, *loc. cit.*, p. 395, citando *Edinburgh Review*, Novembro, 1820.

O vocabulário destas confissões pode, às vezes, parecer um eco das fileiras da crítica liberal, cujos pontos mais altos examinamos em Shelley e Blake. Havia, contudo, pouca consonância entre os dois. A crítica popular tinha sempre em mente certo carácter didáctico e exortativo ao serviço da tradição — Igreja, Estado e costumes. O didactismo de Shelley e Blake, como era necessário para uma teoria de criatividade poética que havia ultrapassado todas as tradicionais associações teológicas, era um didactismo de revolução.

A defesa da poesia contra as reivindicações do cientismo havia sido, durante o séc. XVIII, uma acção exploratória, tacteando o seu caminho no sentido da formulação de qualquer espécie de autonomia poética. Se a filosofia científica afirmava que exposições poéticas não satisfaziam critérios científicos, a resposta seria que a poesia actuava de acordo com outros critérios. De certo modo, a poesia agia de acordo com os seus próprios critérios. E estes, na sua maior parte, alinhavam com princípios de prazer sensório («imaginativo») e emotivo. A autonomia era, pelo menos implìcitamente, hedonista. A evolução romântica posterior da teoria da «imaginação» criadora proporcionava, contudo, uma base mais complexa e ambígua, a partir da qual a defesa da poesia em Inglaterra, durante o séc. XIX, podia prosseguir. Por um lado, a defesa podia continuar, e de facto continuou, ao longo da linha de uma autonomia orientada no sentido do prazer — arte pela arte —, um tema que veremos no próximo capítulo. Mas também podia, como temos estado a ver, derivar para a afirmação de um didactismo novo e autónomo (mais ou menos revolucionário). E este didactismo teve, pelo menos, duas fases principais: a rapsódica (Shelley) e outra posterior, mais calmamente clássica e cognitiva (Arnold, que será vista no nosso próximo capítulo). A dupla defesa da poesia durante o séc. XIX — a hedonìsticamente autónoma e a didàcticamente autónoma — era um resultado absolutamente plausível e uma ilustração do equilíbrio ambivalente atingido pela defesa da poesia, no continente europeu, nos fins do séc. XVIII e retomado por Coleridge e Wordsworth. Os belos símbolos de Kant do valor moral, a sua finalidade sem propósito, o seu julgamento pelo sentimento, constituem promessa suficiente de toda a evolução. Falamos de Kant como típico do pensamento de uma época. Só o conhecimento mais vago e mais ambiental das ideias alemãs (no caso de Shelley, um escasso conhecimento directo de Fichte, uma educação filosófica geral e moderna em *Academical Questions* de Drummond), uma consciência das ideias de Coleridge ou um sentimento de simpatia pela tradição neoplatónica, seriam o requisito genético para uma dada comparticipação dos literatos ingleses neste movimento. «Era uma felicidade estar-se vivo naquele amanhecer.»

5

Aproximamo-nos da conclusão deste capítulo e avançamos cronològicamente no séc. XIX com citações de outros dois autores, ambos mais notáveis por capacidade literária geral que ideias claras em teoria literária. O amigo de Coleridge, De Quincey, era dado a sugestões aparatosas sobre a sua compreensão da metafísica de Kant, e realizou vários floreados jornalísticos sobre o tema da literatura romântica alemã e sobre o neo-helenismo alemão [1]. O seu ensaio de 1848 na *North British Review* sobre Alexander Pope encerra uma das suas principais reivindicações a ser recordado como teorizador literário — a distinção que faz entre «literatura de conhecimento» e «literatura de poder».

> A função da primeira é *ensinar;* a função da segunda é *mover;* a primeira é um leme, a segunda um remo ou uma vela. A primeira fala à simples inteligência discursiva; a segunda fala, em última análise, à inteligência superior ou razão, mas sempre por intermédio de emoções de prazer e simpatia. Remotamente, pode ir até um objecto colocado naquilo a que Lorde Bacon chama «luz seca»; — mas actua directamente, e tem de actuar — quando não, deixará de ser uma literatura de poder —, naquela luz *húmida* e através dela, a qual se reveste das brumas e cintilantes íris das paixões e desejos humanos e emoções propícias... há uma coisa mais rara que a verdade: o *poder*, ou simpatia profunda com a verdade.
>
> Que aprendemos nós num livro de culinária? Qualquer coisa nova, qualquer coisa que desconhecíamos antes, em todos os seus parágrafos. Mas colocar-se-ia, por isso, o desprezível livro de culinária num plano mais elevado que o poema divino? O que devemos a Milton não é conhecimento, do qual um milhão de elementos separados não passam de um avanço de um milhão de passos no mesmo nível terreno; aquilo que lhe devemos é *poder* — isto é, exercício e expansão para a nossa própria capacidade latente de simpatia com o infinito, onde cada pulsação e cada influxo separado é um passo ascendente, um passo na subida nesta escada de Jacob, que da terra conduz a misteriosas altitudes sobre a terra.

[1] René Wellek, «De Quincey's Status in the History of Ideas», *PQ*, XXIII (Janeiro, 1944), 250-5, 256ff. Para informações ulteriores sobre estética literária de De Quincey, vid. Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature* (Ann Arbor, 1943); John E. Jordan, *Thomas De Quincey Literary Critic* (Berkeley, Califórnia, 1952).

> É certo que, se não fora a literatura de poder,... os ideais ficariam muitas vezes entre nós como meras e áridas formas irreais; ao passo que, mercê das forças criadoras do homem lançadas na literatura, eles adquirem uma vida primaveril de restauração de forças, e germinam e dão origem a actividades vitais. A novela mais vulgar, movendo-se em aliança com os receios e esperanças humanas, com os instintos humanos do bem e do mal, sustém e activa aquelas emoções. Ao pô-las em acção, salva-as do entorpecimento. E daí a superioridade, sobre todos os autores que meramente *ensinam*, dos mais humildes que movem, ou que ensinam, se é que ensinam, indirectamente, movendo-se [1].

A frase vibrante, a alusão a «inteligência discursiva» e a «inteligência superior ou razão», elevou tudo isto ao imponente nível de uma teoria romântica. Há bastantes semelhanças com o didactismo emotivo de Shelley. Ao mesmo tempo, se o lermos integrado no contexto da influência religiosa de Coleridge sobre De Quincey, e das opiniões sociais teocráticas de De Quincey unidas com a política conservadora na crença de que o Império Britânico era o arauto do progresso cristão [2], o passo pode não parecer irreconciliável com a popular tendência crítica moralista, que já referimos, de há trinta ou cinquenta anos atrás.

Nos seus primeiros ensaios heterogéneos, Thomas Carlyle foi um dos introdutores mais poderosos, e mais rigorosos, da filosofia estética alemã em Inglaterra. O seu programa incluía enérgicas proclamações do antagonismo entre poesia e ciência e da exigência suprema que a poesia formulava sobre toda a verdade importante: O «polimento e langor», o «brilho exterior e interna vacuidade» da literatura do séc. XVIII foram por ele decididamente criticados na ciência analítica da época. Ele notava uma contínua preponderância de enfraquecimento mesmo nos seus próprios dias.

> Nada desfrutamos, nada vemos por visão directa, mas só por reflexão, e em desmembramento anatómico. Tal como Sir Hudibras, para cada «porquê» temos de ter um «por conseguinte». Possuímos o nosso bocado de *teoria* sobre todas as coisas humanas e divinas. A poesia, as obras do próprio génio, que em todos os tempos, com um ou outro significado, têm recebido o nome de inspiração, e sido consi-

---

[1] Alden, pp. 340-3. Vinte e cinco anos antes De Quincey havia feito a mesma distinção nas suas *Letters to a Young Man*.

[2] Wellek, *loc. cit.*, pp. 253-4.

> deradas como misteriosas e inescrutáveis, já não passam sem a sua exposição científica. A edificação da majestosa rima é como qualquer outra obra de cantaria ou edificação de tijolos: possuímos teorias do seu levantamento, altura, declínio e queda — a última das quais, parece, está agora a aproximar-se em todos os povos [1].

O poder do verdadeiro poeta, sempre que ele se manifestava na história, era coisa muito diversa.

> O verdadeiro poeta é sempre, como outrora, o vidente, cujos olhos possuem o dom de discernir o mistério divino do universo de Deus, e de decifrar algumas novas linhas dos seus celestiais escritos; podemos ainda chamar-lhe um *Vates* e um vidente; porque ele penetra neste máximo segredo, «o segredo desvendado»; coisas escondidas tornam-se manifestas, e como o futuro (ambos apoiando-se na eternidade) é apenas outra fase do presente; deste modo as suas palavras são verdadeiramente proféticas; aquilo que ele disse será cumprido [2].

As conferências de Carlyle *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* foram proferidas em Maio de 1840. A decrescente sequência de papéis atribuídos ao herói nas seis palestras — o herói como divindade, como profeta, como poeta, como sacerdote, como homem de letras, como rei — representa a certeza de Carlyle no destino heróico do homem, e, ao mesmo tempo, certo grau de aquiescência com a filosofia do declínio, no sentido de que o avanço na civilização significa a decadência do génio e da grandeza [3]. O poeta não é o profeta, não é a divindade. O início da conferência sobre o herói como poeta passa em revista várias fases no poder do espírito para triunfar sobre a ciência.

---

[1] «Signs of the Times», em *Works* (1896-99), XXVII, 76. Vid. Alba Warren, pp. 79-84.

[2] «Death of Goethe», *Works*, XXVII, 377. Cf. René Wellek, *Immanuel Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 183-202.

[3] Vid. René Wellek, «Carlyle and the Philosophy of History», *PQ*, XXIII (Janeiro, 1944), 55-76, sobre a espécie incerta de semelhança existente entre as opiniões de Carlyle e as várias formas de método histórico prevalecentes, naquela época, na Alemanha, França ou Inglaterra. Wellek argumenta que o normalismo ético de Carlyle e a sua impulsividade divinatória se aproximam mais das formas alemãs de «historicismo» e nacionalismo literário que das tendências francesas naturalistas e sociológicas.

O herói como divindade, o herói como profeta, são produtos de velhas épocas; não podem repetir-se na nova. Pressupõem certa rudeza de concepção, a que o progresso do simples conhecimento científico pôs termo. Tem necessàriamente de haver, por assim dizer, um mundo vazio ou quase vazio de formas científicas para que os homens, na sua afectuosa admiração, imaginem o seu semelhante como um deus ou alguém falando com a voz de um deus. Profetas e divindade pertencem ao passado.

Temos agora de encarar o nosso herói no carácter, menos ambicioso mas também menos discutível, de poeta; um carácter que não se extingue. O poeta é uma figura heróica que pertence a todas as épocas; que todas as épocas possuem, uma vez produzido, e que tanto a época mais recente como a mais antiga podem produzir —; e produzi-lo-ão sempre quando aprouver à natureza. Que a natureza envie uma alma de herói; em época alguma deixa de subsistir a possibilidade de ele ser transformado num poeta.

Mas:

Confesso que não concebo nenhum homem verdadeiramente grande que não possa ser *todas* as espécies de homens. O poeta que meramente fosse capaz de se sentar numa cadeira e compor os seus versos, nunca faria verso que valesse grande coisa. Não seria capaz de cantar o guerreiro heróico, a não ser que ele mesmo fosse, pelo menos, também guerreiro heróico. Imagino que nele existe o político, o pensador, o legislador, o filósofo —; num ou noutro grau, ele podê-lo-ia ter sido, ele é todos estes. Assim também não consigo compreender como um Mirabeau, com aquele grande e ardente coração, com o fogo nele existente, com aquelas lágrimas prestes a rebentar, não pudesse ter escrito versos, tragédias, poemas, e comover assim todos os corações, se a educação e o seu género de vida o tivessem levado a tal. O grande carácter fundamental é o do grande homem; que o homem seja grande. Napoleão possui em si palavras que se assemelham a batalhas de Austerlitz. Os marechais de Luís XIV são uma espécie de homens poéticos ao mesmo tempo; as coisas que Turenne diz estão cheias de sagacidade e genialidade, como as frases de Samuel Johnson.

Não aceitando tanto como Macaulay no seu ensaio sobre Milton (que a poesia floresce melhor numa época não esclarecida), não exigindo tanto como Shelley na sua *Defense* (que os poetas, de facto, actuam como legisladores), Carlyle é suficientemente sensato para ver o velho paradoxo que sobre ele pesa, e suficientemente vigoroso para o lançar fora como coisa de somenos importância. «Os marechais de Luís XIV são também uma espécie de homens poéticos.»

Na vaga alta da plausível eloquência de Carlyle é reconstituído um antigo momento na história da luta entre rapsodos e dialécticos com a vitória invertida. Um dos passos na *Defense* de Shelley mais fortemente reminiscente do *Íon* de Platão é aquele em que os poetas cristãos e cavalheirescos dos inícios da Idade Média são creditados com o terem criado «formas de opinião e acção... as quais, levadas às imaginações dos homens, se transformaram como que em generais para os confusos exércitos dos seus pensamentos» [1]. No *Íon* de Platão, o rapsodo, depois de haver sido levado a um beco sem saída ao admitir que era incapaz de discorrer sobre assuntos profissionais como medicina, condução de carros, pesca e pilotagem, exprimiu precisamente no último momento, perante a pressão extrema da dialéctica socrática, a opinião desesperada de que, no fim de contas, talvez pudesse ter sido um famoso general nos exércitos.

[1] *Defense*, ed. Cook, p. 25.

Porque as marés são a vida de Deus no oceano, e ele envia o seu anjo para perturbar o grande ABISMO.

Porque ele fixou a terra sobre arcos e pilares, e as chamas dos infernos correm sob ela.

Porque quanto mais grosseira as partículas mais próximo o lodaçal, e quanto mais próxima a pureza mais rápida a gravitação.

Porque a MATÉRIA é o pó da terra, e cada átomo dele é a vida.

Porque o MOVIMENTO é como a quantidade de vida directa, e aquilo que não tem movimento é resistência.

Porque a resistência não provém de DEUS, mas ele — edificou as suas obras sobre ela.

Porque as forças centrípeta e centrífuga são DEUS a SUSTER e a DIRIGIR.

Porque a elasticidade é a têmpera da matéria para recuperar o seu lugar com veemência.

Porque a atracção é a aquisição de partes, que possuem similitude na vida.

Porque a vida de Deus está na pedra-íman, e há uma agulha magnética que aponta para LESTE.

Porque o ATRITO é inevitável visto o universo estar CHEIO das obras de Deus.

Porque o MOVIMENTO PERPÉTUO mina todas as obras do Deus omnipotente.

Porque Newton, não obstante, é mais do erro que da verdade, mas eu sou da PALAVRA de DEUS.

— Christopher Smart, *Jubilat Agno*, p. IX, II. 7-16, 35-6, 45 (escrito em 1759), citado de *Rejoice in the Lamb, A Song from Bedlam*, ed. William Force Stead (Londres, 1939), pp. 83-6, com autorização do editor e Jonathan Cape Limited.

Os seus três primeiros livros [de Thomas Taylor], *The Mystical Initiations* (traduções dos hinos órficos, 1787), *Concerning the Beautiful* (uma tradução de Plotino, 1787), e *The Philosophical and Mathematical Commentaries of Proclus* (dois volumes, 1788-89), originaram uma crítica imediata na *Monthly Review* e parecem ter sido amplamente discutidos... Um volume com *The Cratylus, Phaedo, Parmenides and Timaeus of Plato*

(1793), logo após o *Phaedrus* (1792), foi saudado por um escritor na *Analytical Review* como um bom começo no sentido de «um grande *desideratum* na literatura inglesa», a tradução de todas as obras de Platão. Os esforços de Taylor, todavia, foram orientados, para a ocasião, no sentido de outras tarefas, as mais importantes das quais foram as traduções de Pausanias *Description of Greece* (1794), *Five Books of Plotinus* (1794), e *The Fable of Cupid and Psyche* de Apuleio (1795).

Estes numerosos livros, cheios como estavam de ideias neoplatónicas, conquistaram para Taylor uma vasta notoriedade, se não mesmo estima. Porque ele não hesitava em lançar o seu místico neoplatonismo politeísta perante os olhos de um público sóbrio e pouco compreensivo, do séc. XVIII, que, por sua vez, o ridicularizava como um fanático insensato. O materialismo da época e as preocupações da erudição clássica naquela época, ùnicamente com a crítica de textos provocaram em Taylor um desdém que ele exprimiu livremente. Num apelo eloquente para o estudo do platonismo, apenso à sua tradução dos hinos órficos, ele convidou os seus compatriotas a resistirem a estas influências mesquinhas:

> As águas do Tamisa, pesadamente carregadas com as riquezas de mercadorias, e ressonantes com o ruído do comércio, podem devolver abundância numa maré dourada; mas devemo-nos lembrar que o demónio do comércio avança ao mesmo tempo com passos gigantescos, para calcar a seus pés as actividades mais liberais, e se prepara, com o seu selvagem braço distendido, para esmagar os partidários da verdade e despovoar os divinos refúgios da filosofia. Erguei-vos, pois, ó vós, liberais pouco numerosos, e exigi a dignidade da antiga sabedoria. Ide buscar a verdade aos seus silenciosos e sagrados refúgios, e repeli vigorosamente o império crescente de bárbaro gosto, que promete extinguir o fogo celeste da filosofia com os frígidos abraços da filologia e enterrar a divina luz do espírito nas trevas sórdidas do significado. — *The Mystical Initiations*, Londres, 1787, p. 226.

Esta rude denúncia da civilização contemporânea não aumentou a popularidade de Taylor, embora tivesse despertado a atenção do público. Nem o remédio que ele propôs impressionou o séc. XVIII pelo seu bom senso, embora lhe trouxesse fama. Se Londres estava demasiado abismada em «bárbara ignorância», Taylor aconselhou aos «poucos liberais» a que fugissem para

> as regiões do intelecto, aquelas afortunadas ilhas da verdade, onde... podemos abrigar-nos das tempestades e tormentas de uma vida corpórea. Construamos para nós a jangada da

virtude, e partindo desta região do significado, como Ulisses dos encantos de Calipso, dirijamos o nosso curso à luz das ideias, aquelas brilhantes estrelas intelectuais, através do negro oceano de uma natureza material, até chegarmos à terra dos nossos pais. Porque ali, tendo-nos despojado das esfarrapadas vestes da mortalidade, tanto quanto o permita a nossa união com o corpo, poderemos retomar o nosso natural aspecto; e poderá, finalmente, cada um de nós recuperar o arruinado império da sua alma. — *The Mystical Initiations*, pp. 226-7.

— Frank B. Evans III, «Thomas Taylor, Platonist of the Romantic Period», *PMLA*, LV (Dezembro, 1940), 1067-8, com autorização da «Modern Language Association of America».

CAPÍTULO XX

A PROFECIA ARNOLDIANA

1 — Sentimento e imagem c. 1795, a norma lírica, um incidente francês; o *Cromwell* e o *Hernâni* de Hugo, Coleridge e Poe sobre o poema longo, Mill sobre simples histórias, Newman e a crítica evangélica de Aristóteles, as *Praelectiones* de Keble, indícios pré-freudianos, poesia «espasmódica», Aytoun, Tennyson. 2 — A brusca resistência de Arnold, Prefácio de 1853, tudo depende do assunto, o «grandioso estilo», má influência de Shakespeare sobre Keats. 3 — Um classicismo alterado, *Ensaios, Primeira Série,* fontes continentais, Joubert (clareza e verdade), Heine (filistinismo), provincianismo britânico, *O Elemento Moderno em Literatura,* «Wragg na prisão», *A influência literária das Academias,* propostas inglesas para uma autoridade linguística, Samuel Johson, *O Dicionário de Oxford,* o harmonioso anacronismo de Arnold. 4 — A violência e o individualismo inglês, a inteligência e a forma francesa, poesia e «magia natural», *sobre o Estudo da Literatura Céltica,* «profundidade moral», vivo desprezo de Shelley, Byron, Coleridge, Keats. *Sobre a Tradução de Homero,* contra a germanização, o «objecto tal como em si mesmo realmente é», *O Estudo da Poesia,* «verdade e grande seriedade». 5 — Dificuldades com Arnold: 1. viragem da substância para a norma do estilo, «pedras-de-toque»; 2. alta seriedade, desconfiança das «formas poéticas mais ligeiras», o que falta a Chaucer, apoio a Gray, Burns meramente irónico; 3. Incompreensão do anacronismo, *Merope,* concepção literal da tradução; 4. Poesia, uma «crítica da vida», afastamento vs. aplicação, «leis da verdade poética e da beleza poética». 6 — Poesia em vez de religião e de filosofia, *Cultura e Anarquia,* «doçura e luz», *Literatura e Ciência,* uma nova espécie de emotivismo. 7 — *Outras vozes idealistas, Emerson, James, A* «tradição elegante», o novo humanismo na América, P. E. More, humanismo com religião, Irving Babbitt, «discernimento» e «controle interno».

1

Como já vimos, o sentimento e a imagem apareceram no século XVIII, estreitamente relacionados, e ambos usufruíram posição de relevo na alvorada da nova era. O sentimento era tratado um tanto indiscriminadamente, como algo que nascia no próprio poeta ou (o que fazia pouca

diferença) algo que era discernível no poema ou nas suas imagens. Entre os géneros poéticos a lírica tinha adquirido uma posição normativa. Ou o conceito mais simples e amplo de «poema» (ou «poesia» na alma do poeta) era a norma — não importando a «ordem da composição» escolhida pelo poeta. A noção de expressão livre, e portanto genuína, estava longe de se encontrar ausente da discussão poética. Recordemos momentâneamente a situação em 1795 citando uma carta da poetisa Anna Seward, «O Cisne de Lichfield»:

> Até os nossos próprios camponeses mostram que as sementes da poesia existem no rude solo das suas almas. Acordemos as suas paixões ou excitemos a sua imaginação, e ouvi-los-emos com frequência falarem em metáforas, que são a essência poética [1].

Não que se falasse muito directamente contra a clássica fábula, a história, a base estrutural do poema longo, mas ao mesmo tempo não havia muito interesse por esse elemento [2]. Com o andar dos séculos, a teoria poética tinha passado da clássica ou aristotélica acentuação do drama, através de uma acentuação heróica da epopeia (seguida de um interesse implícito pela sátira e pelo burlesco), para a acentuação romântica da lírica, a expressão pessoal em forma de canção, o sentimento centrado na imagem. A era romântica, como era do lirismo, é um fenómeno bem conhecido — especialmente em Inglaterra.

Já observámos certas características líricas da mais elevada teorização alemã. Em França, nos anos de 1820, ocorreu um incidente na história da literatura dramática que tem talvez de ser mencionado por forma

---

[1] *Letters of Anna Seward* (Edimburgo, 1811) III, 320, Outubro 1, 1793, obra citada por Norman Maclean, «From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century», in Crane, *Critics and Criticism*, p. 460.

[2] Cf. Donald M. Foerster, «The Critical Attack upon the Epic in the English Romantic Movement», *PMLA*, LXIX (1954), 432-47. «Assim um escritor, no *Reflector*, eleva Ferdusi quase à altura de Homero, apesar do facto de o poeta persa ter prestado pouca atenção àqueles pequenos requintes da epopeia ou seja, à fábula e às unidades; e no mesmo período em que ele diz que o *Paradise Regained* é realmente «um drama de simplicidade primária» e que a *Odisseia* não é uma «verdadeira epopeia», Hallam considera puro «pedantismo» falar-se do *Orlando Furioso* mais como romance do que como epopeia, simplesmente por lhe faltar um herói principal e continuidade de acção... Normalmente não havia grandes exigências de forma, nem para a epopeia se exigia uma acção grandiosa ou uma acção única nem herói principal ou herói poderoso, raça de deuses, ou quaisquer outros poderes invisíveis. O que a maior parte dos críticos exigia era apenas um fio narrativo que se pudesse detectar aqui e acolá num poema de certa extensão (p. 435-6).

relevante neste contexto. O drama clássico francês, por razões originadas no republicanismo revolucionário e no conservantismo napoleónico e bourbónico, tinha sentido a sua autoridade durante muito mais tempo do que agora nos pode parecer compreensível na retrospectiva geral da história puramente literária. A revolta surgiu com o prefácio de V. Hugo no *Cromwell*, de 1827, e com *Hernani*, a sua primeira peça representada, de 1830. É claro que isto não foi oficialmente um movimento lírico. Mas introduziu não sòmente um novo gosto pelo alexandrino com transporte pela expressão abrangendo sectores mais vastos da vida, e pela justaposição do grotesco e do sublime, mas em parte, e para satisfazer este último ideal, um gosto pela profusão de enredos e incidentes secundários, e por caracteres incidentalmente e liricamente desenvolvidos. O movimento afastava-se da rígida estrutura aristotélica. Se o público esperava assistir a qualquer coisa mais rica do que a tradicional pseudo-austeridade raciniana, dizia Hugo no seu Prefácio do *Cromwell*, o novo poeta romântico teria de manter-se em cena mais de duas horas. Necessitaria de toda a noite (isto é, da totalidade de tempo que era usualmente consagrado à farsa e à ópera cómica, que se seguiam à tragédia para a amenizarem). Mas um tal poeta valeria todo o dinheiro por oferecer personagens tão bem caracterizadas (um herói completo com todo o seu génio, crenças, paixões em conflito, gostos, hábitos, e a multidão de personagens que giram à sua volta), bem como o panorama de toda uma época em conflito (com os seus costumes, leis, maneiras, espírito, conhecimentos, superstições, acontecimentos e povo). Um espectáculo gigantesco! *(On conçoit qu'un pareil tableau sera gigantesque)*. Terá um palco apinhado de figuras de todas as formas e tamanhos. *(Il y aura foule dans le drame)* [1]. Concebe-se também que uma arte formada no princípio de uma vasta reunião de partes de interesse vário tenda a provocar uma certa frouxidão de relações entre essas partes, e nas próprias partes uma certa extravagância de colorido local.

«Um poema de alguma extensão», disse Coleridge, «não pode ser, nem deve ser sòmente poesia» [2]. O mesmo princípio foi repetido cerca de trinta anos mais tarde por Poe em palavras que se tornaram ainda mais conhecidas: «Considero que um poema longo não existe. Mantenho que a frase "um poema longo" é simplesmente uma pura contradição de termos» [3]. Um moderno editor de Poe rendeu-lhe homenagem dizendo que essa opinião era «essencialmente um pedido para que os poetas do seu tempo fossem eles próprios e admitissem que os temas

---

[1] Victor Hugo, «*Préface de Cromwell*» e «*Hernani*», ed. John R. Effinger, Jr. (Chicago 1900) pp. 98-9, cerca do fim do *Prefácio*.

[2] *Biographia Literaria*, Capítulo XIV (ed. Shawcross, II, 11).

[3] *The Poetic Principle*, primeiro parágrafo.

épicos..., na realidade, não excitavam as suas faculdades poéticas». «O que realmente os interessava eram emoções de melancolia, nostalgia, perplexo anseio, e coisas semelhantes que pudessem encontrar a sua própria expressão... em poesias de extensão média» [1]. Num dos capítulos anteriores fizemos notar que J. S. Mill herdou a doutrina associativa do sentimento, que ele adoptou em plena consciência teórica, como alternativa para o rigor científico e utilitário da sua formação inicial. E assim:

> A poesia lírica, assim como foi a mais antiga das formas poéticas, é também, se aquilo que agora pensamos da poesia for exacto, mais eminentemente e peculiarmente poesia do que qualquer outra: é a poesia mais natural para um temperamento realmente poético, e a menos capaz de ser imitada com êxito por alguém que não seja tão dotado pela natureza [2].

Mill destacava a poesia [lírica] das outras formas emotivas menos intensas como os romances e dramas, simples histórias ou *imitações* da vida. Estas faziam apelo aos espíritos imaturos e superficiais [3].

Um exemplo particularmente elucidativo na história do sentimento lírico é o de John Henry Newman, quando dá a sua opinião num dos seus primeiros ensaios (1829) sobre um tema tão importante como a *Poética* de Aristóteles [4]. A formação evangélica de Newman permite-lhe chegar sem dificuldade às mesmas atitudes que Mill só depois de lutar pôde assumir. Este observa que Aristóteles admira *Édipo Rei* pelo seu enredo e estrutura. Isto é, Aristóteles concebe uma peça «como uma exibição de engenho e arte». Mas a verdadeira poesia é expressão espontânea, «efusão livre e sem peias do génio». Newman vai ao drama grego para «ouvir a linguagem harmónica e majestosa, as vozes do desgosto, alegria, compaixão, ou da emoção religiosa — as animadas odes do coro».

> Uma palavra tem o poder de transmitir um mundo de informação à imaginação, e de actuar como um feitiço sobre os sentimentos; não há necessidade de ficção permanente, e muitas vezes nem há lugar para ela.

---

[1] W. H. Auden, *Edgar Allan Poe, Selected Prose and Poetry* (Nova Iorque, 1950), p. XII.

[2] «Thought in Poetry and its Varieties», in *Dissertations and Discussions* (London, 1859), I, 85. Primeira edição em 1832. Cf. pp. 372-3.

[3] Cf. Alba Warren, p. 71. Mill acompanha o protesto de Wordsworth contra «os estimulantes grosseiros e violentos», o melodrama das novelas de paixão e violência.

[4] «Poetry with Reference to Aristotle's Poetics» apareceu na *London Review*, em Janeiro de 1829. Cf. Alba Warren, pp. 35-45.

O argumento de Newman é uma participação plena na dupla antítese de Longino. A diferença entre o enredo e as passagens líricas está estreitamente ligada à diferença entre o cálculo frio por parte do autor e a efusão espontânea. Alguns anos depois do seu ensaio sobre poesia, Newman, seguindo princípios diferentes dos expressos na sua teoria literária, concluirá que os Evangélicos tinham submetido o Protestantismo à servidão dos sentimentos. «Os seus numerosos ataques ao sistema evangélico», observa um comentador moderno, «são uma tentativa para salvar os Evangélicos de uma escravidão na qual ele estava desejoso de manter os poetas» [1].

John Keble, amigo de Newman e Professor de Poesia em Oxford de 1831 a 1841, é um poeta e teórico religioso cujas *Praelectiones Academicae*, compiladas e publicadas em 1844, revelam a mesma desconfiança em relação à «arte», «execução», meio externo e construção do enredo, o mesmo respeito pela explosão espontânea do sentimento interior do poeta. A epígrafe das suas lições impressas é a imagem do rapsodo e da cadeia magnética do *Íon* de Platão. O emotivismo de Keble merece atenção especial por combinar reminiscências catárticas aristotélicas com sugestões pré-freudianas. Ele concebe a poesia como uma estratégia indirecta, uma expressão sob «certos véus e disfarces», pela qual almas sensíveis e perturbadas podem, sem censura, encontrar alívio do sofrimento. «É função da poesia facilitar, sem prejuízo da reserva modesta, a expressão dos impulsos ardentes» [2]. O subtítulo das suas lições é *De Poeticae Vi Medica*.

Uma correlação nítida com este tipo de teorização menor, mas característica do princípio da era vitoriana, pode ser observada na corrente dramática violentamente emotiva e pseudo-isabelina que surgiu nos anos de 1840 e foi extinta com a paródia *Firmilian: A «Spasmodic» Tragedy* de W. E. Aytoun, em 1854. *Maud*, de Tennyson (1855), um «monodrama» de nebulosa «loucura» remoinhando à volta de uma acção não descrita, participa da fase espasmódica da poesia inglesa. Os dois primeiros volumes de poesia de Matthew Arnold publicados em 1849 e 1852 foram tocados pelo mesmo espírito, e ressentem-se desse facto [3].

---

[1] Geoffrey Tillotson «Newman's Essay on Poetry», in *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), pp. 161-195.

[2] *Keble's Lectures on Poetry 1832-1841*, trad. de E. K. Francis (Oxford 1912) I, 19-24, 36. Ver Alba Warren, pp. 46-9; Meyer Abrams, pp. 145-8.

[3] Ver Arthur Hugh Clough: in *North American Review*, LXXVII (Julho de 1853), 4, revê anònimamente *Strayed Reveler* e *Empedocles*, de Arnold, juntamente com outros volumes de versos incluindo o espasmódico *Life Drama* do «mecânico» Alexander Smith, de Glasgow. Cf. Lionel Trilling, *Matthew Arnold* (Nova Iorque, 1939), pp. 146.

2

Contudo, Arnold surge subitamente como a mais proeminente figura da crítica inglesa de meados da era vitoriana, não como parte do movimento lírico-espasmódico, mas numa brusca resistência clássica contra ele. O Prefácio dos seus *Poems*, de 1853 [1], concebido naquele tom altaneiro e confiante em que ele se mostrava cada vez mais exímio, anuncia as razões de um corajoso gesto negativo, o de omitir no volume de 1853 o poema longo, *Empedocles on Aetna*, que dava o título ao volume de 1852. Não por ser um poema sobre um motivo antigo, diz Arnold, embora muitos possam pensar que esta é uma razão suficiente. Mas porque as sombrias emoções do protagonista não conduzem a qualquer resultado. «O sofrimento não encontra saída na acção.» A situação é monótona e mórbida. (Empédocles, como sabemos, põe termo ao seu sofrimento precipitando-se no Etna.) É uma história antiga, mas tem uma acção moderna meramente emotiva. A histórica figura de Empédocles não é um bom herói para um poema, nem tão-pouco um grande exemplo do pensamento e do sentimento gregos.

> No sentimento de um homem assim situado há muito do que estamos acostumados a considerar como exclusivamente moderno;... A calma, a jovialidade, a objectividade desinteressada, desapareceram: começa o diálogo do espírito consigo mesmo; apresentam-se problemas modernos; já ouvimos as dúvidas e presenciámos o desânimo de Hamlet e de Fausto.

Há algo de indeciso e de escorregadio na lógica das alegações de Arnold. Como reacção contra as noções recentes de que «o poeta deve abandonar o esgotado passado» [2], contra os «espasmódicos» defensores da «importância do presente», do «interesse» e «novidade», e não menos contra a totalidade do conceito contemporâneo de «uma era de progresso, uma idade destinada a levar a cabo as grandes ideias de desenvolvimento industrial e progresso social», Arnold pretende dizer que o «modernismo ou a antiguidade de uma acção... não têm nada que ver com o seu ajusta-

---

[1] O volume apareceu em Outubro.

[2] O problema foi discutido mais pitorescamente no século XVII durante a guerra entre os antigos e os modernos. Cowley refere-se às «carnes frias dos Antigos», as «gastas histórias de Tebas e Tróia» (Prefácio dos *Poems*, 1656; cf. Atkins II, 173). No nosso século o tema é bem conhecido. «Os poetas mais modernos... abandonam não sòmente a dicção arcaica mas também os motivos gastos da história antiga e da lenda, que constituíram durante séculos a fonte de inspiração para os autores de segunda categoria» (Harriet Monroe, ed. *The New Poetry, An Anthology*, Nova Iorque, 1927, p. VI).

mento à representação poética». «A data de uma acção não significa nada.» Mas torna-se bastante claro, antes de ele terminar, que as grandes acções de interesse «permanente», as que abrangem «problemas permanentes» e excitam «paixões permanentes» podem ser todas ou quase todas encontradas nos grandes repertórios míticos dos escritores gregos. Essas resistem ao tempo. Os acontecimentos da vida moderna são transitórios. Têm um interesse imediato, mas que é meretrício.

> Os gregos sentiram, sem dúvida, com a sua requintada sagacidade de gosto, que uma acção no tempo presente estava demasiado próxima deles, demasiado misturada com o acidental e passageiro, para ser objecto de um poema trágico auto-subsistente suficientemente grandioso e objectivo.

O Prefácio de Arnold é um impressionante exercício de altivez à custa da tese de que a literatura tem de ser moderna.

Mas mais radicalmente, ainda, o Prefácio constitui um ataque agressivo contra a tendência lírica dominante, uma reafirmação da norma clássica da fábula. A «teoria e a prática» dos Antigos, o «admirável tratado de Aristóteles, e o trabalho sem par dos seus poetas, exclamam com mil vozes»:

> «Tudo depende do assunto; escolham uma acção apropriada, procurem sentir as situações e, feito isto, tudo o mais virá a seguir.»

«Eles consideravam o todo, nós consideramos as partes. Para eles predominava a acção sobre a expressão.» Daí o estilo admiràvelmente grave — o «estilo grandioso» — dos gregos. E daí a perigosa influência exercida sobre os modernos poetas ingleses por Shakespeare, um escritor que tinha juntamente com a sua perícia em tratar a «acção», a «situação» e o «carácter», um dom ainda maior, o qual infelizmente podia levá-lo e levava-o «à deriva». Era o seu poder de «expressão». «Nisto tem residido o mal.» Os nossos poetas modernos, Keats e outros, têm estado a imitar os «acessórios atraentes», «a riqueza da imagem» e não o poder central formador, a arquitectura [1].

---

[1] Um ano antes do Prefácio de Arnold, em 1853, um teórico menos importante, embora mais sistemático, Eneas S. Dallas, publicou o seu *Poetics: An Essay on Poetry*, que continha uma análise do drama que revela, de modo ainda mais evidente do que Arnold na sua argumentação plausível, alguns dos compromissos de um respeito pantomímico pelo elemento da acção dramática. «Porque encarando os discursos dramáticos

> Temos poemas que parecem existir sòmente em função de simples versos e passagens, e não com a finalidade de produzir qualquer impressão total. Temos críticos que parecem dirigir a sua atenção apenas para expressões isoladas, para a linguagem acerca da acção, mas não para a própria acção [1].

3

Podemos pensar que os modernos mantiveram os seus pontos de vista durante quase um século. Já era tempo de alguém falar a favor dos antigos, nem que fosse em tom autoritário, com uma espécie de arrogância delicada. Desde Lessing que os meios clássicos não eram talvez tão acerradamente atacados. Mas de um classicismo que tinha atravessado o século do idealismo e do helenismo romântico alemão, podiam-se esperar realizações profundamente diferentes. O aristotelismo de Lessing está para o de Arnold como o platonismo de Sidney está para o de Shelley.

Os ensaios de Arnold publicados em *Cornhill* e outras revistas durante os anos que se seguiram à sua nomeação como Professor de Poesia em Oxford, em 1857, e compilados em 1865 como a primeira série de *Essays in Criticism*, mostram o seu classicismo talvez no seu ponto de maior equilíbrio, de luz mais fria e nítida. Recorreu a fontes continentais. Uma delas é o *penseur* Joseph Joubert, católico francês, conservador platónico, um Coleridge francês, como lhe chama Arnold, de menor riqueza e poder que o Coleridge inglês, mas de maior delicadeza e penetração.

na sua verdadeira perspectiva como meios de imitar o carácter e a vida e não como espelhos reflectores através dos quais se atiram opiniões ao público e muito menos como comentário geral à peça, ver-se-á que, se transmitirem algo diferente do que pode ser transmitido, embora debilmente, pela mímica, desviam-se do rigor dramático ou são pelo menos mais do que dramáticos.» Eneas Dallas, *Poetics: An Essay on Poetry* (1852), Livro III, pp. 131-2. Cf. Alba Warren, pp. 137-8 e p. 139. Warren localiza a discussão Dallas-Arnold na rubrica «Assimilação do drama nas artes visuais».

[1] O tom de Arnold torna-se distintamente augustano. «Este excesso de mímica de expressão resulta do emprego excessivo de um dom maravilhoso — a capacidade de dizer uma coisa de modo mais feliz do que qualquer outra pessoa. No entanto é levado tão longe que se entende o que M. Guizot dizia quando afirmava que Shakespeare parece ter ensaiado na sua linguagem todos os estilos menos o da simplicidade. Ele não possui a sobriedade severa e escrupulosa dos antigos, exigente... Consequentemente é um modelo menos seguro.» «Outros aguardam o nosso julgamento. Estás livre.»

> A clareza é tão eminentemente uma das características da verdade, que, com frequência, é tomada pela própria verdade.
>
> A ignorância, a qual no aspecto moral atenua o crime, é ela própria, em assuntos literários, um crime imperdoável.
>
> Em literatura a única finalidade da arte é a beleza.
>
> Habituar a humanidade a prazeres que não dependem de apetites físicos nem do dinheiro, dando-lhe o gosto pelas coisas do espírito, parece-me ser, de facto, o único verdadeiro fruto que a natureza deseja que o nosso trabalho literário produza.

Outro é o poeta Heinrich Heine, judeu alemão, exilado de moto próprio em França, arqui-ironista e anti-romântico, de cujas armas Arnold se serve para uma «luta de vida e de morte» contra os *Filisteus*. As contundentes repetições de Arnold acabaram por consagrar esta expressão de calão de estudante alemão como o nome exacto para o intelectual inglês médio, inimigo do nobre e do belo.

> *Filistinismo!* — não temos a expressão em inglês. Talvez não tenhamos a palavra por termos em excesso tal coisa. Julgo que em Soli não se falava de solecismos e aqui, no próprio quartel-general de Golias, ninguém fala de Filistinismo [1].

Arnold mostra um irónico desdém pelo humor britânico caseiro e pela complacência provinciana. Assume a mesma espécie de superioridade de gosto antidoméstico e clássico que já tínhamos visto na teoria cómica de George Meredith. É verdade que ele mostra grande interesse pelo espírito nacional e, como os pensadores elegantes do continente (Taine e outros), a quem alude nos últimos capítulos, acredita na raça, no meio, no momento, em suma, na determinação cultural da literatura.

> Para uma obra-prima literária devem concorrer duas forças, a do homem e a do momento, e o homem só por si não é suficiente sem o momento [2].

---

[1] *Heinrich Heine* in *Essays in Criticism, First Series* (Londres, 1902) p. 162. Cf. o último parágrafo do Prefácio de Arnold a *First Series*, a apóstrofe a Oxford, «Adorável Sonhador, cujo coração tem sido tão romântico! que te tens dado tão pròdigamente... mas nunca aos Filisteus»; e *Joubert* (*First Series*, p. 304), «o grande apóstolo dos Filisteus, Lord Macaulay». Já em 1827 Carlyle utilizava o termo «Filisteus» nos seus ensaios, e em *Sartor Resartus*, 1831, aparece a palavra «Filistinismo». Ver estas palavras em *The Oxford English Dictionary on Historical Principles*.

[2] *The Function of Criticism at the Present Time* (First Series, p. 4).

Mas Arnold inverte o sentido revolucionário e sociológico dos pensadores continentais. Para ele a marcha do processo histórico não conduziria a algo de superior ou mais real. Antes pelo contrário. O espírito inglês, que ele está tão interessado em definir, é um potencial misto de sangue e de cultura [1] capaz de ser muito mal desenvolvido numa má época moderna.

Na sua lição inaugural em Oxford proferida em 1857 e intitulada *The Modern Element in Literature*, Arnold aparece como um denodado paladino do classicismo cultural. Pensa com grande confiança que na era de Sir Walter Raleigh a Inglaterra era pobremente iluminada, infestada de salteadores, espaventosa no vestir e, comparada com a era de Tucídides, em Atenas, ingènuamente incapaz de escrever história. (Reminiscências claras, embora alteradas, do estado de espírito de Peacock, podem ser notadas nas suas observações sobre as deficiências da Literatura romana — a depressão e *ennui* de Lucrécio, a «doce e comovente tristeza» de Virgílio, e o desejo de «seriedade» de Horácio.) A progressiva vulgarização da cultura inglesa da classe média desde a época isabelina é um tema que Arnold não se cansa de repetir.

> ... este parágrafo com que deparei num jornal... «Em Nottingham foi cometido um horrível assassínio duma criança. Uma rapariga chamada Wragg deixou a casa onde trabalhava, no sábado de manhã, levando consigo um filho ilegítimo de tenra idade. Pouco depois a criança foi encontrada morta estrangulada em Mapperly Hills. Wragg está presa.»
>
> Apenas isto... mas como estas poucas linhas são eloquentes e sugestivas! «A nossa velha estirpe anglo-saxónica, a melhor do mundo!» — se é a melhor, como é feia e sem graça! *Wragg!* Se formos a falar de perfeição ideal, do «melhor do mundo», já alguém pensou no toque de grosseria da nossa raça, na insuficiência original das mais delicadas

[1] «Se tivéssemos sido só germânicos, poderíamos ter tido a ciência da Alemanha; se tivéssemos sido só celtas poderíamos ter sido populares e agradáveis; se tivéssemos sido completamente latinizados poderíamos ter governado a Irlanda como os franceses governam a Alsácia, sem nos fazermos detestar. Mas nós temos germanismo bastante para nos tornarmos filisteus, e normandismo bastante para nos tornarmos imperativos, e celticismo bastante para nos tornarmos autoconscientes e desajeitados; mas falta-nos a fidelidade germânica à natureza, e a precisão e a lúcida razão dos latinos e a inteligência rápida e a espiritualidade dos Celtas» (*On the Study of Celtic Literature and on Translating Homer*, Nova Iorque, 1883, p. 132, *On the Study of Celtic Literature*, VI).

> percepções espirituais, que é revelada pelo natural crescimento entre nós desses apelidos tão detestáveis, como Higginbottom, Stiggins, Bugg! [1]

De todos os ensaios da colectânea de 1862, aquele em que melhor se revela a orientação continental da crítica de Arnold é *The Literary Influence of Academies*. Arnold aqui contempla uma última vez a tradição inglesa de sério respeito pelas Academias francesa e italiana. As propostas para reduzir, depurar e «aprimorar» a linguagem augustana, os planos para uma autoridade legisladora e para dicionários, que surgem a partir do tempo da Royal Society (em ensaios de Defoe, Addison, Swift e de numerosos intrometidos e gramáticos de menor categoria), continuaram até e ainda depois da época de maior esforço inglês para realizar tais sonhos, o *Dicionário* de Samuel Johnson publicado em 1755 [2]. Mas o próprio Johnson, no seu prefácio, protesta contra a fundação de uma academia...

> a qual eu, que não posso nunca querer ver a sujeição multiplicada, espero que o espírito de liberdade inglesa virá a entravar ou destruir.

E Johnson prossegue com investidas igualmente duras na sua *Life of Swift* («...uma academia; cujas decisões seriam desejadas por todos, mas a que muitos teriam orgulho em desobedecer») e na sua *Life of Roscommon* («Neste país pouco se poderia esperar de uma academia... Vivemos numa idade em que é uma espécie de desporto público desrespeitar tudo o que não possa ser imposto. Os éditos de uma Academia Britânica seriam provàvelmente lidos por muitos, apenas para terem a certeza de poderem desobedecer-lhes») [3]. A ideia de uma norma legal de uso linguístico correcto nunca teve acolhimento em Inglaterra. O grande dicionário de Oxford, concebido e começado durante a vida de Arnold, foi um projecto de ordem muito diferente, que fazia parte do espírito investigador e empírico da época. A autoridade que procurava impor era estritamente uma autoridade histórica. Mas Arnold sentia prazer no seu grande e bem sucedido afastamento do espírito historizante do seu

---

[1] *The Function of Criticism at the Present Time* (*First Series*, p. 23).

[2] Ver Albert Baugh, *A History of the English Language* (Nova Iorque, 1935), Capítulo IX, «The Appeal to Authority *1650-1800*»; Sterling A. Leonard, *The Doctrine of Correctness in English Usage, 1700-1800* (Madison 1929); Allen Walker Read «Suggestions for an Academy in England in the Latter Half of the Eighteenth Century», *MP.* XXXVI (Novembro, 1938), 145-56.

[3] A passagem referente às academias foi acrescentada à *Life of Roscommon*, de 1781, quando Johnson a escreveu ampliando um *sketch* publicado em 1748 no *Gentleman's Magazine*.

tempo. Proclamava as suas críticas com uma suave segurança que o fazia parecer tudo menos um profeta lùgubremente confundido e anacrónico. «Dryden e Pope», diria ele num dos seus últimos e mais notáveis depoimentos, «foram clássicos da nossa prosa.» Teria sido difícil, para um inglês contemporâneo de Arnold, participar mais completamente do espírito augustano inglês do que Arnold na sua *Literary Influence of Academies* e *Function of Criticism in the Present Time*. Todavia fê-lo de maneira diferente. Swift na sua Proposta a Lord Oxford («A mesquinha proposta de Swift», assim lhe chamou Johnson) e em outros ensaios sobre o mesmo tema, não conseguiu ser melhor do que um severo e atento mestre-escola, de influência sensata e salutar, exercida, em tom gramático, filológico, preciso, convencendo de chibata na mão. Arnold elevou a academia pela qual os Augustanos anelavam a uma vantajosa posição de visão olímpica, a uma reguladora da Cultura no sentido elevado e criador que a filosofia germânica de então já tinha tornado possível. Em vez do pulsar da liberdade lírica, à maneira alemã e de Carlyle, queria ele a luz serenamente normativa e suave da França clássica. Falava de uma «sensibilidade da inteligência» que está pronta a submeter-se à «autoridade» [1]. Mas a natureza dessa autoridade! Sem ser muito preciso acerca dela fazia-a aparecer como uma ideia última e sensata, algo a que noutros ensaios chamava «cultura» e punha ainda acima da religião.

4

Todavia, nota-se aqui e ali uma incerteza na exposição feita por Arnold, das relações entre a norma clássica razoável e as reivindicações individuais, não-conformistas, susceptíveis de serem feitas pela poesia — e especialmente, como seria de julgar, pela poesia moderna. Ele mantém a noção de que a poesia provém de uma certa energia honesta. Os ingleses têm-na em quantidade e daí o escreverem poesia; pela mesma razão escrevem prosa, violenta e «corintianamente» polémica e escrevem como indivíduos. Pelo contrário, os franceses tem inteligência e algo chamado «forma» e por isso escrevem prosa elegante (não poesia — porque a poesia não tem nada que ver com a forma), e ultrapassam as excentricidades individuais, para produzirem não sòmente prosa mas escolas de prosa [2].

A poesia tem também afinidades com a «magia». O conceito toma a forma de «magia natural» ou de «magia céltica» no estudo retrospectivo que Arnold faz da Celtomania do séc. XVIII, nas suas lições de 1865-1866, intituladas *On the Study of Celtic Literature*. «*Magia* é a palavra

---

[1] *First Series*, p. 49.

[2] *The Literary Influence of Academies* (*First Series*, pp. 50-2).

em que devemos insistir — uma interpretação màgicamente vivida e bastante aproximada da natureza» [1]. (Na sua insistência sobre a magia, e também sobre a melancolia, a pontificação de Arnold desempenhou um papel importante na determinação do colorido do verdadeiro renascimento céltico, que se verificaria na Irlanda algumas décadas mais tarde [2].) Nalguns textos, «magia natural» é a forma de Arnold interpretar o «objecto» (a «natureza», a paisagem familiar sob o encanto do luar), que se situava num dos lados da reconciliação de Coleridge do sujeito com o objecto. À outra metade da fórmula, «o sujeito», a espécie de significado moral e humano, algo bastante mais de acordo com Arnold, dava ele a designação de «profundidade moral». Keats, discípulo imperfeito de Shakespeare, possuía um excesso de magia natural, mas tinha pouca profundidade moral. Wordsworth possuía sobretudo profundidade moral, mas Shakespeare possuía ambas as qualidades no mais alto grau [3].

A opinião confusa de Arnold sobre os maiores poetas ingleses da geração anterior produziu algumas das imagens mais intensamente coloridas que ele nos deixou — Shelley um «Anjo belo mas incapaz, batendo em vão as suas asas luminosas no vácuo» [4], Byron transportando através da Europa o «espectáculo do seu coração sangrando» [5], Coleridge um «poeta e filósofo naufragado num nevoeiro de ópio» [6], as cartas de Keats «Cartas de amor de um aprendiz de cirurgião» [7]. A razão da antipatia de Arnold por estes poetas era em parte biográfica [8] e, dentro deste aspecto, puramente moral. No caso de Byron, ele dá as suas mais válidas razões poéticas: Byron tinha personalidade, talento, sinceridade, força, energia — mas faltava-lhe «conteúdo», isto é, um sério significado moral [9].

Arnold tem sempre menos dificuldade em saber o que há para admirar nos clássicos. As suas lições em Oxford *On Translating Homer*, em 1861, uma desdenhosa reacção contra a tradução germanizada, ou saxo-nor-

---

[1] *On the Study of Celtic Literature and On Translating Homer* (Nova Iorque, 1883), *On the Study of Celtic Literature*, VI, p. 122, cf. pp. 102, 126, 128.

[2] John V. Kelleher, «Mathew Arnold and the Celtic Revival», in *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass. 1952) pp. 197-227.

[3] *Keats* (*Second Series*, p. 119). Cf. *Maurice de Guérin* (*First Series*, pp. 81-2).

[4] *Second Series*, pp. 203, 252, em *Shelley* e em *Byron*.

[5] *Stanzas at the Grande Chartreuse*.

[6] *Seconde Series*, p. 203, novamente a propósito de Byron.

[7] *Second Series*, p. 103.

[8] Especialmente no caso de Shelley, a antipatia de Arnold é uma resposta a aspectos desagradáveis da vida de Shelley que tinham sido recentemente revelados e defendidos simultâneamente na biografia de Dowden. (*Second Series*, pp. 106 e seguintes).

[9] *Second Series*, p. 193.

manda [1], de Francis William Newman, impõem um conceito de Homero como «eminentemente rápido», «eminentemente simples e directo», «eminentemente nobre» [2]. A discussão é em larga medida orientada por um conceito de calma objectividade que está em estreita consonância com o tema da acção clássica definido em 1853. Homero compõe «com os olhos postos no objecto» [3]. Assim, ele participa numa virtude que as mesmas lições definem como principal requisito (que falta no inglês excêntrico) para uma boa crítica — «uma simples lucidez de espírito», uma capacidade de «ver o objecto tal como ele em si mesmo é na realidade» [4].

O conceito de um alvo majestosamente objectivo prolonga-se na carreira de Arnold no seu último e mais importante trabalho geral sobre poética, o ensaio intitulado *The Study of Poetry* que aparece em 1880 como introdução ao *English Poets*, de T. H. Ward, e é reeditado em 1888 como o primeiro dos *Essays in Criticism, Second Series*. A frase de Aristóteles *philosophōteron kai spoudaioteron* é a deixa para a frase de Arnold «verdade e elevada seriedade», que exprime necessidades iguais de conteúdo e, se qualquer delas faltar, um poeta muito bom pode cair por falta de grandeza. Estes requisitos podem ser encontrados nas obras de alguns dos maiores poetas como Homero, Dante, Milton e Shakespeare. Algumas das outras ideias que aparecem no ensaio de 1880 serão discutidas nas páginas seguintes.

5

«Se ele não é o maior crítico inglês», diz H. W. Garrod, «o seu esforço em sê-lo é em si próprio uma obra de grandeza; e não o apreciar é obra de estupidez» [5]. Está certo. Mas se nos for permitido continuar o nosso depoimento e resumo da posição de Arnold no final da sua carreira, poderemos dar relevo aos pontos seguintes.

---

[1] O campo germanizante do séc. XIX incluía como fundadores da Early English Text Society F. J. Furnivall e R. C. Trench, o historiador E. A. Freeman e os poetas William Barnes e Gerard Manley Hopkins. O ensaio de Macaulay sobre Jonhson, de Boswell, contém um bom exemplo dessa tendência. Cf. Austin Warren, «Intress of Inscape», em *Gerard Manley Hopkins by the Kenyon Critics* (Norfolk, 1945), pp. 82-6. Para alguns exemplos de germanização do séc. XVII e um protesto contra ele, ver Joseph Glanvill, *An Essay Concerning Preaching*, 1678, em Spingarn, *Essays*, II, 274.

[2] *On the Study of Celtic Literature and On Translating Homer* (Nova Iorque, 1883) p. 149.

[3] *Op. cit.*, p. 160. «Pope compõe com os olhos postos no estilo.»

[4] *Op. cit.*, pp. 190-200. Arnold reitera a frase uns anos mais tarde com grande ênfase nas primeiras páginas da sua conferência sobre *The Function of Criticism* (*First Series*, pp. 1, 6). E Sófocles, convém recordar, «viu a vida com firmeza, e viu-a na sua totalidade».

[5] *Poetry and the Criticism of Life* (Cambridge, Mass. 1931) p. 83.

1. O seu argumento acerca de Homero baseia-se não sòmente numa ideia de conteúdo dignificado, mas mais especialmente noutra ideia — apenas sugerida em 1853 —, a de um estilo clàssicamente objectivo. Homero escreve «em estilo grandioso». Esta frase utilizada no Prefácio de 1853 a propósito dos gregos em geral, e repetida durante os últimos anos de Arnold em dois ensaios sobre Milton, exprime uma versão estilística (e algum tanto corrigida) do sublime miguelangelesco do séc. XVIII [1]. «Creio que se descobrirá», diz ele em *Last Words on Translating Homer*, «que o estilo grandioso nobre surge na poesia, quando uma natureza nobre, poèticamente dotada, trata com simplicidade ou com austeridade um assunto sério» [2]. Uma preocupação semelhante não sòmente com a «matéria» ou «assunto» mas também com o «estilo» ou «modo» nota-se ao longo do importante ensaio de 1880 [3]. Tanto a matéria como o estilo devem ter o seu «cunho de beleza elevada, força e dignidade. Nesta complicação da sua teoria, para além da simples exigência de um assunto «excelente» no Prefácio de 1853, há um ganho de penetração crítica — e não necessàriamente qualquer contradição. Todavia, uma das mais notáveis inovações de Arnold neste ensaio é o termo «pedras-de-toque». Com esta expressão ele significa pequenos trechos de poesia, «breves períodos ou até mesmo simples versos» de Dante, de Chaucer, de Shakespeare, dois versos de Milton — inequívocos exemplos de grande poesia, que o crítico deve trazer consigo e aplicar como norma na apreciação de outras poesias. Este apelo franco ao «extracto», à amostra de material precioso, é um desvio surpreendente em direcção à norma do estilo, e um afastamento da tese clássica inicial de 1853 segundo a qual «a acção é tudo». É verdade que ele diz, falando da sua pedra-de-toque, ligeiramente mal transcrita de Chaucer («O martyr souded in virginitee.»): «Contudo, só um verso é pouco, se não tivermos bem presente a toada do verso de Chaucer». Mas ele está precisamente a falar da toada do *verso*. Para se fazer o teste da pedra-de-toque parece que não seria necessário saber muito, ou mesmo nada, da história do pequeno «Clérigo».

---

[1] Trilling, *Mathew Arnold*, p. 173, aponta a familiarização de Arnold com os *Discourses* de Reynolds.

[2] *On the Study of Celtic Literature and On Translating Homer* (Nova Iorque, 1883), p. 265.

[3] Para uma anterior definição estilística de poesia, ver *Heinrich Heine* (*Essays, First Series*, p. 161): «A poesia é simplesmente o modo mais belo, impressionante e eficaz de dizer as coisas.» Cf. mais tarde Wordsworth (*Second Series*, p. 128): «A Poesia é nada menos que a mais perfeita linguagem do homem, aquela pela qual ele se aproxima mais da possibilidade de exprimir a verdade».

2. Por outro lado, o propósito grandioso, a grande norma unificada exclusiva da poesia, a seriedade monolítica que Arnold proclama em 1880, é um desenvolvimento bastante firme do Prefácio de 1853, onde o requisito da acção grandiosa é completado por uma referência depreciativa à comédia e «às formas mais ligeiras de poesia». A comédia é bastante capaz de tomar conta dos assuntos de todos os dias, das banalidades contemporâneas. O «poema trágico», o poema com significado sèriamente útil (*pragmático* lhe chama Arnold em 1853, retomando a expressão de Políbio), necessita de um assunto tirado da antiguidade heróica. Em 1880 Arnold tem mais ampla oportunidade de demonstrar os seus pontos de vista sobre as formas cómicas da poesia. E verificamos que Chaucer é um poeta de estilo insuperàvelmente requintado («divina liquidez de dicção», «divina fluidez de movimento») e mesmo de substância superior, em certo sentido («na sua ampla, livre, simples, clara e contudo benévola visão da vida humana»), embora não no sentido pleno. Em resumo, ele é verdadeiro mas falta-lhe «elevada e excelente seriedade». Dryden e Pope, esses dois grandes «clássicos da nossa prosa», não foram «homens cuja crítica da vida tivesse grande seriedade», ou até qualquer largueza poética, liberdade, discernimento, benignidade. A mesma baixa estima pelo modo augustano nota-se na avaliação condescendente de Gray [1]. A falta básica de simpatia pelo cómico leva-o a fazer a afirmação anaforìsticamente mesquinha, de que o defeito da poesia de Burns reside na «bebida escocesa, na religião escocesa e nas maneiras escocesas». A «genuína crítica da vida» de Burns é meramente «irónica». O estômago de Arnold, no que se refere a literatura, sofre limitações de delicadeza. «Ninguém pode negar», diz ele na passagem referente à Escócia, «que é vantajoso para um poeta lidar com um mundo belo». E o retorquir do poeta do século XX parece ser altamente pertinente: «É vantajoso para a humanidade em geral viver num mundo belo... mas a vantagem essencial para um poeta é... poder ver tanto a beleza como a fealdade; ver o aborrecimento e o horror e a glória [2].

3. Apesar da parcial submissão à tendência histórica da sua época, (por exemplo, o elogio de Shakespeare por ele ter «aplicado livremente na literatura as modernas ideias de então») [3], Arnold parece nunca valorizar correctamente o princípio formal do anacronismo na poesia, o princípio da recriação na analogia e na paródia. O erro teórico pode ser exemplificado *ad hominem*, no triste fiasco do Professor de Oxford com

[1] F. R. Leavis, «Revaluations (XI): Arnold as Critic», *Scrutiny*, VII (Dezembro, 1938), 319-32.

[2] T. S. Eliot, *Use of Poetry*, p. 98. «A visão do horror e da glória foi negada a Arnold, mas ele sabia alguma coisa do aborrecimento.»

[3] *Helps (First Series*, p. 176).

Merope: A Tragedy, a sua tentativa mais decidida como poeta aproveitando-se de uma das grandes acções clássicas permanentes, descritas no Prefácio de 1853. O retorno a Messénia nesse «período de transição da época heróica e fabulosa para a era humana e histórica da Grécia» é feito num espírito por demais literal. A célebre actriz Helena Faucit recusou diplomàticamente o convite de Arnold para tomar parte em tal coisa. Havia lições sobre o manejo metafórico do antigo que Arnold se tinha esquecido de aprender com Racine ou Corneille, com *Troilo e Créssida* de Shakespeare, ou com *Troilus and Criseyde* de Chaucer, sendo até de duvidar que tivesse lido este último. A mesma espécie de exigência literal surge na sua teoria de uma tradução de Homero (embora menos flagrantemente nos passos exemplificativos que ele traduz). Que o infeliz tradutor «não confie no seu próprio julgamento acerca do seu trabalho; pode ser iludido por caprichos individuais».

> Ele que veja de que modo o seu trabalho pode afectar aqueles que conhecem o Grego e são capazes de apreciar a poesia; se a sua leitura causa ao Reitor de Eton, ou ao Professor Thompson de Cambridge, ou ao Professor Jowett aqui em Oxford, realmente a mesma impressão que lhes deixa a leitura do original. Considero que, quando Bentley disse da tradução de Pope «É um bonito poema, mas não devem chamar-lhe Homero», a obra, apesar de todo o seu poder e atracção, ficou julgada [1].

Mais uma vez aqui houve lições da era neoclássica que Arnold podia ter lido com maior tolerância. O que Ascham em *The Scholemaster* e Dryden nos seus Prefácios a Ovídio e em *Sylvae* disseram acerca de «metáfrase», «paráfrase», «imitação», podia não ter dado a Arnold elementos para uma visão suficiente. A antiga escola de tradutores, tal como Arnold, buscava um certo espírito, um certo «sentimento». Mas na sua liberdade de prática, tendendo para a «imitação», reside um princípio, ou talvez meramente um hábito derivado dos estudos clássicos activos, que é estranho à época de Arnold. Os argumentos de Arnold acerca da tradução (a sua firme discordância dos esforços de Newman para encontrar uma forma idiomática) exemplificam o crescimento do sentido histórico da sua época e também as limitações daquele sentido na medida em que a época o aplicava à poesia. Ele seguia a par e passo a mais ou menos bem informada interpretação arqueológica do teatro de Shakespeare, que havia começado no tempo de Macready.

[1] *On the Study of Celtic Literature and on Translating Homer* (Nova Iorque, 1883), p. 144.

4. Outro crítico do século XX falou dos ensaios de Arnold como «altamente panfletários» [1] e outro ainda chamou a Arnold «mais propagandista da crítica do que crítico» [2]. Muito simplesmente, muito caracteristicamente e muito monòtonamente Arnold passou toda a sua carreira a batalhar na tese de que a poesia é «uma crítica da vida». Isto levou-o a emaranhar-se nalgumas das dificuldades com que a teoria didáctica sempre teve que lutar. No ensaio *The Function of Criticism at the Present Time* aquela função é descrita como a promoção de uma animada circulação das melhores ideias ainda válidas para a humanidade [3], e daí a produção de um clima propício à poesia. Uma «crítica» estabelece a orientação e incentivo para outra «crítica» e a dificuldade em equacionar a poesia com uma espécie de disciplina quase filosófica é bastante acentuada. Um moderno especialista [4] do pensamento arnoldiano interpretou toda a sua carreira como uma tensão entre o impulso de distanciação e o da aplicação prática, entre o professor de poesia e o inspector escolar. Arnold tem muitas vezes consciência desta dificuldade e tenta moderar a frase «crítica da vida» no sentido em que a aplica à poesia. Introduz no predicado da sua definição de «poesia» um dispositivo de segurança de circularidade, uma espécie de fusível eléctrico. Um arranjo esquemático das suas confissões mais directas em vários ensaios comprovam o dilema.

> A finalidade e alvo de toda a literatura é... uma crítica da vida.
>
> — *Joubert*, 1864 (*First Series*, p. 303).

> A poesia é, no fundo, uma crítica da vida.
>
> — *Wordsworth*, 1879 (*Second Series*, p. 143).

> A poesia [é] uma crítica da vida, nas condições fixadas para tal crítica pelas leis da verdade poética e da beleza poética.
>
> — *The Study of Poetry*, 1880 (*Second Series*, p. 5; cf. p. 48).

---

[1] F. R. Leavis, *Scrutiny*, VII, 321.

[2] T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (Londres, 1920), p. 1.

[3] A crítica literária é «um esforço desinteressado para aprender e propagar aquilo que de melhor se conhece e se pensa no mundo, estabelecendo-se assim uma corrente de ideias novas e verdadeiras» (*First Series*, p. 37).

[4] E. K. Brown, *Matthew Arnold, A Study in Conflict* (Chicago, 1948).

> Tem-se afirmado que eu digo que a poesia tem como característica ser uma crítica da vida; e que deste modo eu a distingo da prosa, que é outra coisa diferente. Longe disso, quando utilizei pela primeira vez, já há muitos anos, a expressão *uma crítica da vida*, apliquei-a à literatura em geral e não especialmente à poesia. «A finalidade e alvo de toda a literatura» disse eu «é, se a considerarmos atentamente, nada mais do que isto: «*uma crítica da vida*». E assim é com efeito; a principal finalidade e alvo da nossa elocução, quer seja em prosa ou em verso, é certamente a crítica da vida. Admito que tal verdade não nos conduz muito a uma definição adequada de poesia enquanto distinta da prosa; é contudo uma verdade e a poesia nunca poderá prosperar se ela for esquecida. Todavia na poesia a crítica da vida tem de ser feita em conformidade com as leis da verdade poética e da beleza poética [1].
>
> — *Byron*, 1881 (*Second Series*, pp. 186-7).

6

O didacticismo de Arnold alcança a sua expressão de maturidade e de exactidão na afirmação, tão frequentemente citada, do início do seu Ensaio de 1880:

> Cada vez mais a humanidade descobrirá que temos de recorrer à poesia para nos interpretar a vida, para nos consolar, para nos amparar. Sem poesia, a nossa ciência aparecerá incompleta; e a maioria do que agora é para nós religião e filosofia, será substituída por poesia.

(«Mas agora eu sòmente ouço o seu melancólico, longo e distante rugido... e nós encontramo-nos aqui como numa planície que escurece...») Arnold aponta uma função didáctica à poesia sem o frenético optimismo que deu vivacidade às afirmações de um Shelley ou de um Carlyle. Ele fala com uma precisão regular e uma resoluta firmeza que tornam a sua profecia mais aterradora. Nos ensaios de maior amplitude cultural e religiosa, que ocuparam o seu período intermédio, 1867-1877, especialmente em *Culture and Anarchy*, expôs de forma mais detalhada essa espécie de nova mensagem — a «doçura e luminosidade», a mistura de espiritua-

---

[1] O ensaio sobre Wordsworth inclui extensos repúdios de tudo o que possa parecer aprovação das *doutrinas* expressas na poesia de Wordsworth.

lidade hebraica e a obediência ao espírito helenista — que a «Cultura» e a educação poética deveriam propagar. A religião já fizera em tempos um bom trabalho mas, para Arnold, a religião parecia agora residir principalmente nas «organizações» religiosas, e estas eram apenas «máquinas». A mais alta promoção da clara e suave vida interior seria agora obra da «cultura». O texto seriam os clássicos gregos [1].

Se olharmos para o mais directo combate de Arnold com a ciência, uma conferência proferida em Cambridge, intitulada *Literature and Science*, impressa pela primeira vez em 1882, descobrimos que as suas posições de combate não são muito diferentes das do incidente entre Peacock e Shelley. Vemos os nomes da nova geração de cientistas: Huxley pronunciando a «oração fúnebre» da educação literária no dia da abertura das aulas numa faculdade de Birmingham; Renan, Spencer, Darwin e o político liberal John Bright. Um congresso de professores de escolas elementares em Sheffield ouve a proposta para que as escolas e as universidades se unam no terreno comum da ciência natural, porque no das línguas mortas não podem unir-se. As refutações de Arnold têm muito de comum com Shelley. Diferem, porém, no tom mais anti-sèpticamente confiante, uma qualidade de segurança que é quase científica. Arnold entra em campo para certificar que a literatura não é, como julga o Professor Huxley, sòmente *belles lettres*. A literatura alcança e começa com todo o conhecimento político, social, científico — é literalmente e inclusivamente «o melhor que se tem pensado e dito no mundo». A literatura deve estar a par das mais recentes descobertas científicas. Deve mesmo encarar a teoria de Darwin de que o antecessor do homem «foi um quadrúpede peludo, com cauda e orelhas pontiagudas, provàvelmente de hábitos arbóreos». Mas a literatura (ou a sua parte humana, «letras humanas») irá além do mero conhecimento «instrumental» e de todo o mero conhecimento «natural»; apreenderá o conhecimento em relação com o «sentimento humano de conduta», o «sentimento humano de beleza». A *Defense* de Shelley dissera muito (em termos ricamente emotivos) acerca da «emoção», que era a causa eficiente da acção moral, mesmo que não fosse a faculdade de definição moral. Mas não se notava em Shelley qualquer indicação de que em última análise não havia boas bases para as emoções de que ele falava. A profissão de fé de Arnold mais cientificamente circunspecta procura manter uma posição entre a sua capacidade de buscar a verdade e aquele elemento de emoção, altamente desejável, embora não verdadeiro.

[1] Consultar *Sweetness and Light*, a última lição de Oxford em 1867, que viria a ser o primeiro capítulo de *Culture and Anarchy*, 1869.

> A Idade Média pôde viver sem as letras humanas, como pôde viver sem o estudo da natureza, porque o seu suposto conhecimento era feito para prender tão poderosamente as suas emoções. Desde que o suposto conhecimento desapareça, o poder de prender as emoções desaparecerá evidentemente com ele — mas as emoções ficarão. Mas se nós verificamos pela experiência que as letras humanas têm o inegável poder de prender as emoções, a importância delas na educação do homem torna-se maior, em proporção ao êxito da ciência na extirpação do que ela designa por «pensamento medieval» [1].

7

Evidentemente que Arnold não foi a única voz deste género a fazer-se ouvir durante a era vitoriana. Na América, o idealismo ético dos homens de letras de Nova Inglaterra, no período «clássico», especialmente o de Emerson, teve pelo menos influência tão nítida como a de Arnold no desenvolvimento de uma «Genteel Tradition» [2] que se prolongou bastante pelo nosso século. Um dos depoimentos estèticamente mais aceitáveis formulado em termos brilhantemente cautelosos — sobre a perspectiva moral da literatura — foi o que apareceu durante este período nos prefácios e outros ensaios críticos de Henry James. Toda a arte, dizia ele, é, no fundo, moral. (Ele falava contra *l'art pour l'art* de Gautier, e contra o naturalismo de Balzac [3].) Tanto na arte como na crítica «o sentido moral e o sentido artístico encontram-se muito próximos um do outro». «Em cada um deles se encontra sempre algo do outro» [4].

> Há um ponto em que o sentido moral e o sentido artístico se encontram muito próximos; quer dizer que, à luz da verdade, a mais profunda qualidade do trabalho artístico será sempre a qualidade do espírito do autor. Quanto mais rico e nobre for o espírito, mais a novela, a pintura, a estátua compartilharão da substância da beleza e da verdade.

---

[1] *Literature and Science*, in *Four Essays on Life and Letters*, ed. E. K. Brown (Nova Iorque, 1947) pp. 109-10.

[2] Cf. George Santayana. *The Genteel Tradition at Bay* (N. Iorque, 1931).

[3] *French Poets and Novelists* (Londres, 1919), pp. 14, 31-56, 116, ensaios sobre Baudelaire, Gautier, Balzac. *Notes on Novelists* (Nova Iorque, 1914), pp. 122, 126, sobre Balzac.

[4] *The Art of Fiction, in Partial Portraits* (Londres, 1911), pp. 404-6, 392. Cf. Morris Roberts, *Henry James's Criticism* (Cambridge, Mass., 1929), p. 63.

> Ser-se constituído por estes elementos é, no meu ponto de vista, ter um objectivo suficiente. Nenhuma boa novela poderá surgir de um espírito superficial; isto parece-me ser um axioma que, para o artista de ficção, cobrirá todos os requisitos indispensáveis [1].

A mistura destas vozes foi favorável ao surgimento na América académica, pouco depois do começo do século, de uma nova escola humanista e ética de crítica, a qual, principalmente através dos esforços notáveis de dois campeões, foi seguida durante cerca de trinta anos. É verdade que Paul Elmer More, no sétimo volume (1910) da sua longa série de *Shelburne Essays,* lamenta as deficiências de uma espécie de «cultura» que ele tenta definir comparando Arnold com um crítico inglês muito anterior, o deísta Shaftesbury. «A culpa», diz ele, «não se encontra em qualquer falta intrínseca de eficácia do espírito crítico, nem em qualquer falta de seriedade moral.» «Aquilo que lhes faltava era de outro género: não tinham uma filosofia que pudesse fundir o seu sentido moral e o seu sentido estético, um princípio positivo para além da força negativa do ridículo e da ironia.» Assim deixaram a crítica aberta ao subjectivismo, ao impressionismo e à anarquia moral [2].

Aqui deu-se o apertar do cinto — ou a promessa de dentes mais aguçados para a tradição ética. Até no próprio More o humanismo gozava de uma aliança pública com a religião, e no entanto não era assim a pura crítica arnoldiana da vida. Mas em Irving Babbitt, colega de More em Harvard, os conceitos de «penetração» na «Vontade Mais Alta» através do símbolo literário e um consequente «exame interior» da expansão emotiva dos românticos e o descendentalismo naturalista («romantismo de gatas»), receberam um tratamento que na pureza do seu afastamento da religião revelada [3] ultrapassou mesmo os sonhos culturais de Arnold. A campanha de Babbitt, nas suas fases negativas, o seu ataque a Rousseau, ao romantismo e a tudo o resto, estão repletos de incidentes bizarros e lùgubremente iluminados pelo ardor da sua retórica indignada. Os seus esquemas positivos são, contudo, mais tènuemente delineados, e os seus mais ilustrativos apelos ao drama dos gregos são apenas esquemàticamente sugeridos. Já no fim da sua carreira, Babbitt

---

[1] Começo do último parágrafo de *The Art of Fiction.*

[2] «Criticism», em *Shelburne Essays, Seventh Series.* (Nova Iorque, 1910), pp. 223-4. Cf. Zabel, *Literary Opinion in America,* p. 30.

[3] More definiu o humanismo de Babbitt como «estudo e prática dos princípios na felicidade humana sem serem complicados por dogmas naturalistas por um lado, nem por dogmas religiosos por outro» (em *On Being Human,* Princeton, 1936, p. 18). Os debates de Babbitt sobre Budismo foram uma grande especulação filosófica.

mostrou-se contundente num trabalho sobre literatura romântica inglesa. A sua censura do controle da imaginação em *The Ancient Mariner* de Coleridge parece ser o resultado desapaixonado de uma teoria da literatura que de facto não era literatura. O eco simultâneo de duas antologias, em 1930, uma a favor dos novos humanistas e outra contra eles, anunciava o fim de um movimento crítico didáctico, o qual, adequadamente definido por Arnold em 1880, não se tinha, no humanismo dos seus sucessores, movimentado no sentido de um conceito diferente de literatura.

A história das artes criadoras é longa
mas a crença na arte como supremo
critério de experiência é tão nova
como a luz eléctrica. Os nossos poetas pertencem
em número perigoso a esta estranha seita.
Não é de admirar que vivam como fantasmas e morram
sem biografias, não é de admirar também
que adoptem um adjectivo como nome
e sòbriamente se submetam àqueles que usam
o título de Intelectual. Poetas, em hostes,
surgem completamente armados da mais pura obscuridade
para nos ladrarem como demónios e matar
o homem da frente; as nossas rixas são lugares-comuns.
...

Toda a rima, mais ou menos
tem ancestralidade religiosa, porque o homem,
diz a evidência, é um ser que acredita.
Mas daí não se segue que o civilizado,
o secular e o profano na arte devam falhar
por falta de fé — assim também o diz a evidência.
O que aqui cabe é a solicitude
dos artistas modernos pelos seus deuses ausentes
a nossa atitude de nervosa autodefesa
contra as emoções desencadeadas pela grande fé.
O nosso uso puramente literário de Cristo
na pintura, prosa e verso, o nosso uso de Cristo
em qualquer cínico sentido neocristão
ou mesmo até com aquela superficial boa vontade
que caracteriza a tolerância.
...

Agora as queixas de Arnold já são velhas de mais
para se repetirem, e contudo é curioso,
julgo eu, comparar a sua exuberante
nostalgia da idade da Fé com a nossa,
que é nostalgia loucamente furiosa.

Em parte aquela profunda melancolia vitoriana
é responsável pela nossa mais frenética rejeição
de todo o sobrenatural. A rima deve
referir-se anti-religiosamente à crença e à natureza
ou então criar uma espécie de nomenclatura
que se aproxime da ciência natural.

— Karl Shapiro, *Essay on Rime* (Nova Iorque, 1945) pp. 52-4. «The Confusion in Belief», copyright 1945 por Karl Shapiro. Reimpresso com autorização de Random House, Inc.

Poemas de Alexander Smith, um volume recentemente publicado em Londres, e agora reimpresso em Boston, merecem atenção. Obtiveram em Inglaterra muito mais interesse do que é usualmente dado a um primeiro volume de versos; isto de modo algum se deve ao facto de o escritor ser, como nos disseram, um operário, embora isto aumente o interesse exterior, e talvez lhe aumente o mérito intrínseco. É talvez por isto que têm uma força de propósito e de carácter que os faz contrastar gratamente com as vulgares e lânguidas colectâneas publicadas por jovens de hábitos literários; eis porque, ao fim e ao cabo, os podemos aceitar, apesar de muitas imperfeições de estilo e de gosto.

...

De modo algum pretendemos preparar o leitor para encontrar o grande desiderato poético neste Drama da Vida. Mas tem pelo menos a vantagem, tal como é, de não mostrar muito do *litterateur* ou conhecedor, ou até do estudioso; tão-pouco é, como dissemos, o doce cantar meramente pastoril do campo.

Estes poemas não foram escritos entre livros e bustos, nem tão-pouco

junto de regatos murmurantes, a cujas cascatas
aves melodiosas cantam madrigais.

Há neles qualquer coisa de substancial e vivo, imediato e original. Por exemplo, há um encanto em descobrir, como nós, imagens contínuas extraídas dos buliçosos centros industriais; parecem satisfazer uma necessidade de que há muito temos consciência, quando vemos as colunas de fumo que se elevam das fábricas revoluteando no ar, as lúgubres extensões urbanas e suburbanas de poeiras.

As praças e as ruas
e as caras que encontramos,

irradiantes com a cintilação da pureza divina.

Há alturas em que nos sentimos inclinados a crer que nestes últimos tempos os autênticos e sinceros centros dos poderes poéticos já não se encontram mais «nos límpidos regatos ou bosques sombrios», nem em qualquer Pindo ou Parnaso, ou recanto sombrio de qualquer Castália; mas podemos pensar que, se existem nalgum ponto, é nas ruas vazias e desoladas, e nas pontes solitárias da cidade à meia-noite, onde se encontra o Mal, e a Tentação feroz, e a Compulsão terrível do que já se fez uma vez — aí, com estas trágicas irmãs à volta, e também com a Piedade, e a pura Compaixão, a pálida Esperança, que se parece com o Desespero, e a Fé nas vestes da Dúvida, aí passeia o Apolo destronado de lira sem cordas, e se ele a pudesse tocar essas Musas enlutadas não poderiam, por velhas, responder «e cantar por sua vez, com as suas lindas vozes».

Empédocles no Etna e outros poemas, com o seu volume anterior, The Strayed Reveller (O Pândego Desgarrado) e outros poemas, são, segundo parece, as produções (como se diz, ou diria, em inglês) de um erudito e de um «gentleman»; um homem que recebeu uma educação requintada, que frequentou uma «sociedade» requintada, e que viu mais do mundo, daquilo que se chama mundo, ousamos dizer, do que com toda a verosimilhança poderia fazer um operário de Glasgow. Sensibilidades mais requintadas e portanto mais altamente educadas — serão demasiado delicadas para o serviço comum? —, um julgamento mais calmo, um intelecto mais equilibrado e seguro, o *siccum lumen* da alma; talvez uma finalidade mais fina e rara, e certamente um mais agudo sentimento de dificuldade na vida — eis as características daquele a quem designamos por «A».

[Arthur Hugh Clough] recensão de «Recent English Poetry», *North American Review*, LXXVII (Julho, 1853), 1, 4-5, 12.

CAPÍTULO XXI

O REAL E O SOCIAL: A ARTE COMO PROPAGANDA

1 — Temas dialécticos: o histórico, o científico, o realista, o sociológico, o positivismo e o futuro da arte, estudo das origens, compromissos com o idealismo. 2 — «Realismo», pictórico e literário, *Courbet*, *Flaubert*, o «*pincel* democrático», transição para o «naturalismo», Zola, o romancista como cientista, *Le Roman Expérimental*, versões posteriores na América, Frank Norris, *Responsabilities of the Novelist*, meio ambiente, brutalidade, naturalismo gótico, uma forma de «romantismo». 3 — Fases iniciais da crítica russa, ideologia do nacionalismo, romancistas russos, Belinski e os seus discípulos, realismo e significado social, significados ocultos, sequência dos géneros literários, desaprovação da poesia popular, da arte pura e de temas de prazer. «A Destruição da Estética», psicologia e higiene, paradoxo do determinismo e do sacrifício revolucionário. 4 — Tolstoi, «a consciência do mundo», *What is Art?*, anarquia cristã, «infecção», emoção religiosa desta época, orgulho, sexo, aborrecimento, «prazer», as artes caricaturadas, estética dos cinco sentidos, arte «falsificada *(O Anel do Nibelungo* de Wagner*)* rejeição das suas próprias novelas, rapazes do campo, o gosto de Tolstoi pela pintura, a grande arte e o homem normal, pintura impressionista e poesia simbólica, obscuridade e imoralidade, *Le Galant Tireur*, de Baudelaire, Tolstoi acerca de Shakespeare. 5 — A crítica marxista, propaganda de classe, origens deterministas, isolamento do artista moderno, cultura burguesa, imagens reflectidas, Cristopher Caudwell, *Illusion and Reality*, 1937, o Marxismo e os estudos literários e históricos, mimetismo da linha do partido, a sociedade como obra de arte. 6 — Fases Americanas, «escândalos», os anos 1930, acompanhando a «vanguarda do Proletariado», Emerson e Whitman, confiança no homem comum, *Main Currents*, de Parrington, Max Eastman, Edmund Wilson, «Uma Autópsia». 7 — «Expressão» *e* «comunicação», Ortega y Gasset, *A Revolta das Massas*, o «espírito do lugar-comum», *A Desumanização da Arte*, exclusivismo e retirada.

1

A profecia arnoldiana foi dirigida para o futuro de algum poder poético autónomo apelando para a autoridade do passado helénico e hebraico, se é que de apelo se pode falar. A Poesia não deve receber

ordens delas, mas sim substituir a filosofia e a religião modernas. A poesia deveria dizer à ciência para que é que a ciência trabalha. Contudo o facto é que a tendência mais urgentemente didáctica da teoria literária europeia do século XIX tinha por finalidade fazer da poesia algo de muito diferente de um poder autónomo ou de uma autoridade antiga. Esta tendência já estava em marcha no tempo de Arnold e devia alcançar o seu zénite no mundo de língua inglesa no início do século XX, aproximadamente, ao mesmo tempo que a campanha menos agressivamente desencadeada do neo-humanismo. Destinava-se ela a ser um didacticismo empenhado na exposição e progresso de um dogma que receberia a sua definição de uma autoridade totalmente desprovida de poesia. Na sua fase madura resultaria numa propaganda que viria ultrapassar em solidariedade abstracta tudo o que jamais tivera sido tentado pela poesia nas eras do humanismo cristão. No tempo de Arnold, o movimento progredia mais no continente, em pontos de certo modo afastados da sua observação; e mais próximo, em França, não era aparentemente uma das coisas que mais lhe prendessem a atenção.

Quatro pontos principais, estreitamente ligados, aparecem no pensamento literário pós-hegeliano, a meio do século, no continente. Estes são o histórico, o científico, o realista e o sociológico. Em vez do «espírito» hegeliano, que originou a discussão dialéctica do processo histórico, o pós-hegeliano originou a dialéctica de forças puramente materiais, a *mística* do tempo e do progresso. Contudo, a ideia de uma certa espécie de função e de futuro para a poesia não progredia nada mal. A ciência, com os seus programas sociais, era mais aberta na sua tolerância do que o iluminismo simplesmente racionalista da era anterior. A ciência, com tais alianças, podia até fazer melhores ofertas que o idealismo metafísico. Ao passo que Hegel, o enciclopedista idealista das artes, tinha chegado a um ponto de plenitude metafísica que significava o fim da arte, e não lhe profetizava nenhum futuro, o positivismo francês de Saint-Simon, Proudhon [1] e Comte, de forma curiosamente semelhante aos pontos de vista de Schelling, Friedrich Schlegel, ou Shelley, destinava à arte uma função gloriosa e continuamente imaginativa nas fases do progresso humano que deviam suceder às ultrapassadas épocas da religião e da metafísica. Ao mesmo tempo, outra espécie de positivismo francês, representado mais notàvelmente pelo filósofo e historiador literário Taine, preconizava o estudo rigoroso da literatura nas suas origens (as forças determinantes da *race*, *milieu* e *moment*). Com o tempo, este princípio produziu efeitos bastante nítidos sobre o estudo da literatura, não sòmente em França, mas também no estrangeiro. Construir metodologias literárias baseadas no princípio de um futuro expan-

[1] *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865.

sivamente propagandístico da poesia nunca foi muito praticável, mas as condições de riqueza variável sob as quais a literatura se produzira no passado, o económico, o social, o religioso, o total de influências sobre a arte que Taine designou por «temperatura moral», formaram um campo progressivamente convidativo para a aplicação do método «experimental».

No que se refere à definição de arte, houve muito que se foi buscar ao idealismo romântico e germânico — até pelo próprio Taine [1] — e por outros estetas franceses da geração romântica (Cousin, Jouffroy, e os seus sucessores), à medida que tomavam várias posições de moderação, compromisso, ou de união, em resposta às reivindicações históricas, realistas e sociais cada vez mais insistentes da época [2].

2

«Realismo» — se pudermos empregar o termo em sentido lato, como reacção contra um certo número de coisas que se consideravam *irreais* em meados do século XIX, não sòmente o romance gótico, a aventura picaresca e a fantasia alegórica, mas também a compostura clássica e a moralidade conservadora — o realismo como norma estética surge, ao mesmo tempo, não sòmente na literatura mas também na pintura, com a exposição de Courbet em 1855, e a publicação de *Madame Bovary*, de Flaubert, em 1856. A teoria de Flaubert sobre o realismo preocupava-se apenas com os processos profissionais do romancista. Ele idealizou uma indiferença científica, uma frieza e cuidado na observação dos materiais. Fez uma viagem ao Egipto para estudar o cenário da sua novela *Salammbô*. «Flaubert, filho e irmão de distintos médicos», dizia Sainte-Beuve, «pega na pena como num escalpelo» [3]. Mas ao mesmo tempo não se pode dizer que as novelas de Flaubert sejam apenas uma servil tradução de objectos naturais. «As pessoas crêem que eu estou preso ao real» disse ele — «quando na realidade o detesto» [4]. Contudo,

---

[1] Cf. Iredell Jenkins, «Hippolyte Taine and the Background of Modern Aesthetics», *Modern Schoolman*, XX (Março 1943), 141-56.

[2] Victor Cousin (1792-1867), Théodore Jouffroy (1796-1842), Victor de Laprade (1812-83), Jean-Charles Lévêque (1818-1900).

[3] *Causeries do Lundi* (1857-70), XIII, 363; de um capitulo manuscrito de René Wellek.

[4] Gustave Flaubert, *Correspondance*, III (Paris, 1892), 67-8. O depoimento é feito acerca de *Madame Bovary*. «*On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre, car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman.*» Melvin Friedman, «Passages on Aesthetics from Flaubert's Correspondence», *Quarterly Review of Literature*, IV (1949), 390-400, dá-nos a tradução de «todos... os comentários de Flaubert sobre estética». Cf. Gilbert and Kuhn, p. 492.

nos manifestos teóricos que acompanham o movimento realista da pintura e especialmente na codificação do amigo de Courbet, Castagnary, não há estes sofismas.

> O pintor do nosso tempo viverá a nossa própria vida, com os nossos hábitos e com as nossas próprias ideias. Os sentimentos que a contemplação das coisas da nossa sociedade lhe provocam deverão ser-nos transmitidos em quadros em que nos reconhecemos a nós mesmos e ao nosso meio ambiente.
>
> Não se deve perder de vista o facto de que nós próprios somos simultâneamente o sujeito e objecto da arte: Arte é a expressão de nós próprios em função de nós próprios [1].

«Fazer versos», diz Courbet, mostrando de maneira feliz o alcance da doutrina na literatura, «é desleal; falar por forma diferente de toda a gente é uma atitude aristocrática» [2]. Os críticos de Courbet falam da sua «escrupulosa imitação da natureza», de «assinatura da própria natureza», do seu «democrático pincel» [3]. Mas a fase Courbet do realismo francês foi encarada, até pelos seus promotores, como um momento transitório [4]. Era-lhe inerente, nas suas implicações sociológicas, a «verdade» democrática do momento presente que buscava — a noção do vulgar —, e a partir dela a noção do monótono, do escasso, do sujo, do miserável, até mesmo do sórdido. E este realismo ràpidamente se intensificou passando para a fase chamada «naturalismo». Foi Zola o expoente máximo desta fase. Literàriamente, o «realismo» e o «naturalismo» constituíam um movimento estético centrado no romance, que era o género literário mais directamente dedicado aos problemas sociais do século XIX. O romancista do naturalismo considerava-se um sociólogo e psicólogo científico, um experimentador trabalhando nas suas hipóteses como um cientista num laboratório. O objecto das experiências era o organismo social. Havia que se dizer a verdade acerca dele em vez de contar histórias de fadas. Havia que admitir apenas (quando se falava

---

[1] Jules Antoine Castagnary, *Salons (1857-70)*, I (Paris, 1892), 187. Cf. Gilbert and Kuhn, pp. 481-3.

[2] Emile Gros-Kost, *Courbet, Souvenirs intimes*, 1880, p. 31.

[3] H. d'Ideville, *Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son oeuvre* (Paris, 1878), p. 107 ff. Gros-Kost e Ideville são citados de Gilbert and Kuhn (pp. 481-2), a quem a nossa referência sobre Courbet é substancialmente devedora.

[4] Cf. Harry Levin, «What is Realism?» e Albert J. Salvan, «*L'Essence du realisme français*», in *Comparative Literature*, III (Verão de 1951), pp. 193-9, 218-3.

acerca da «constante evolução do espírito humano») que o olhar do observador desse colorido ao quadro. O artista literário mostrava «um ângulo da natureza visto através de um temperamento» [1]. O trabalho teórico de Zola, *Le Roman Expérimental*, de 1880, descreve o estabelecimento das condições iniciais, o desenrolar da acção (a vida de um libertino, por exemplo, Hulot, em *La Cousine Bette*, de Balzac), e depois a paciente observação pelo cientista-novelista, conducente a um conhecimento sóbrio [2], rico em deduções práticas para a melhoria da sociedade [3]. O romancista orientava os seus esforços no sentido de um conhecimento supremo do «domínio do bem e do mal, do modo de comandar a vida e de comandar a sociedade» [4]. Zola descobriu na *Introduction a l'étude de la médecine experimentale* de Claude Bernard um valioso manual orientador do seu novo processo literário. Os pontos de vista de Bernard estavam tão certos que ao retomar as suas ideias Zola pouco mais teve de fazer que substituir a palavra «médico» por «romancista» [5].

O romance experimental é o resultado do progresso científico que se verificou neste século; é a continuação e o complemento da fisiologia que, por sua vez, depende da química e da física; substitui o estudo do homem como abstracção, do homem como entidade física, pelo estudo do homem natural, do homem submetido às leis físico-químicas, um ser determinado pelas influências do meio [6].

Ou, como Zola diz nos seus «Planos» para uma vasta saga do determinismo:

> Estudar os homens como simples elementos e notar as reacções. O que me importa mais é ser puramente naturalista, puramente fisiológico. Em vez de ter princípios (realismo, catolicismo) eu terei leis (hereditariedade, atavismo)...

---

[1] *Le Naturalisme au Théatre*, in *Le Roman Expérimental*, ed. Maurice le Blond, (Paris, n. d.), p. 92.

[2] *Le Roman Experimental*, ed. Maurice le Blond, p. 16: «*Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot a une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion*».

[3] P. 28. Gilbert and Kuhn, p. 484, cita por contraste a romântica adoração pela natureza e o fetichismo em *La Faute de l'Abbé Mouret:* «Oh boa terra, recebe-me em ti, tu que és a mãe comum, a única fonte de vida, tu a eterna, imortal, em que circula a alma deste mundo...»

[4] P. 28: «*Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme*».

[5] P. 1: «*Ce ne sera donc qu'une compilation de textes; — le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot «médecin» par le mot «romancier», pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique*».

[6] P. 27.

> Satisfaço-me com ser um cientista, falar daquilo que existe, enquanto procuro descobrir as razões subjacentes... Uma simples exposição dos factos de uma família mostrando os mecanismos interiores que os dirigem [1].

Talvez que as mais instrutivas variações tardias sobre o tema tenham surgido na América, no final do século, onde, por exemplo, podemos observar na obra de Howells o realismo científico em conflito com o idealismo cortês, ou quando Frank Norris mostra que a excessiva procura do naturalismo é capaz de realizações fantásticas e até mesmo «góticas». *Responsibilities of the Novelist* (1903), de Norris, é a contrapartida americana do *Roman Expérimental* de Zola, e a justificação dos próprios romances de Norris, com a sua acumulação de detalhes minuciosos, ao modo de Zola, a sua estudiosa preocupação com o meio como formador do carácter, com a doença, com a brutalidade e com a violência. A sua obra estava repleta não sòmente de fraqueza e miséria, mas também de homens de uma violência primitiva e de mulheres robustamente animais. Os seareiros entram em conflito com a administração dos caminhos-de-ferro numa luta de fronteiras de proporções e implicações gigantescas, quase cósmicas. Norris combinava uma finalidade de desinteressada objectividade científica com um optimismo evolucionista acerca do futuro colectivo da humanidade, a que era difícil escaparem os leitores de Herbert Spencer desse tempo. E assim a sua teoria não era incorruptàmente naturalista. Num dos seus primeiros ensaios escreveu:

> O naturalista não se interessa por pessoas comuns, comuns na medida em que os seus interesses, as suas vidas e as coisas que lhes acontecem são comuns, são vulgares. Às personagens do romance naturalista têm de acontecer coisas terríveis. Têm de ser desviadas do vulgar, arrancadas do calmo desenrolar da vida de todos os dias, e lançadas para a agonia de um vasto e terrível drama que se resolve em paixões desenfreadas, em sangue, e em morte súbita [2].

---

[1] Matthew Josephson, *Zola and His Time* (Nova Iorque, *The Book League Monthly*, I. 1, Novembro, 1928), pp. 97-98, citando os planos manuscritos de Zola, *La Fortune des Rougon*, na Biblioteca Nacional de Paris.

[2] Editorial no *Wave*, de San Francisco, citado por Franklin Walker, *Frank Norris: A Biography* (Nova Iorque, 1932), p. 83. Cf. Charles Child Walcutt, «Frank Norris and the Search for Form», *University of Kansas City Review*, XIV (Inverno de 1947), 126-36; e «Frank Norris on Realism and Naturalism», *American Literature*, XIII (Março de 1941), 61-3, observações convincentes acerca da incapacidade de Norris para construir os seus romances a partir de uma filosofia de determinismo científico. A responsabilidade moral surgia a cada passo.

«Norris», diz um historiador recente, «sabia que a ficção naturalista era uma espécie peculiar de história de aventuras. Para se escreverem histórias era de grande auxílio ser capaz de encarar os modernos homens de negócios como descendentes dos agressivos anglo-saxões, que transpunham os seus instintos guerreiros para o negócio, em vez da guerra». O Naturalismo, como Norris veio a admitir, «é uma forma de romantismo, e não um círculo interior do realismo» [1].

O «Naturalismo» reivindicou sempre uma orientação social. Mostrou possuir uma consciência moderna da situação das classes trabalhadoras. Ocupava-se das pessoas normais da actualidade, ou da espécie de destino e de problemas que afectavam a maioria das pessoas, e não de castelos medievais, de cavaleiros fantasmas, histórias exóticas de amor, bandidos fronteiriços, nem de quaisquer outras fantasias sonhadas de um passado feudal irrelevante ou evocadas de partes do mundo ainda sob o encantamento desse passado. Quer dizer, o naturalismo era contemporâneo, e socialmente didáctico. Mas decidir agora que ele tenha sido «natural» ou «verdadeiro» num sentido muito restrito, ou que tenha sido cientìficamente real ou verdadeiro, já levanta outros problemas com óbvio embaraço para qualquer resposta afirmativa. A pintura de Courbet, bem como os romances de Frank Norris, exibe uma relação muito mais clara com uma filosofia e um espírito do que com a realidade da fotografia do século XIX, ou com qualquer das características fisicamente determináveis da vida dos camponeses franceses, ou com o industrialismo de Chicago.

3

Na Rússia czarista de meados do século XIX [2] havia uma forte solicitação para uma teoria didáctica da literatura, não sòmente devido às condições políticas e sociais, mas ainda à preeminência de uma geração de romancistas socialmente conscientes. Ao mesmo tempo a censura policial russa ajudava a fazer da revisão dos livros literários um veículo encoberto

---

[1] William Van O'Connor, *An Age of Criticism, 1900-1950* (Chicago, 1952), p. 42. A nossa referência a Norris deve-se em grande parte a O'Connor. Cf. Norris, *The Responsibilities of the Novelist* (Nova Iorque, 1903), pp. 214-15: «Zola tem sido apontado como realista, mas é, pelo contrário, o verdadeiro chefe de fila dos românticos».

[2] Este relato dos críticos russos pré-tolstoianos acompanha os capítulos manuscritos do terceiro volume de *A History of Modern Criticism*, do Professor René Wellek, ainda em elaboração. Ver do mesmo autor «Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism (Belinskii, Chernyshevskii, Dobrolyubov, Pisarev)» in *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought*, ed. Ernest J. Simmons (Cambridge, Mass., 1955), pp. 381-97. Podem encontrar-se exemplos das críticas de Belinski em *Selected Philosophical Works*, tradução anónima (Moscovo, 1948), e de Dobrolyubov em *Selected Philosophical Essays*, ed. J. Fineberg (Moscovo, 1948).

para muita crítica política, social e moral. A noção profundamente enraizada na historiografia literária romântica alemã e na ideologia do nacionalismo romântico, segundo a qual a literatura deve ser a expressão de um espírito nacional (o símbolo da vida interior da nação, a fisionomia nacional) penetrou na Rússia através dos escritos de Vissarion Belinski (1811-1848), o primeiro crítico russo com alcance mais do que local, e nos dos seus discípulos que escreveram nas décadas logo a seguir à sua morte [1].

Os críticos marxistas do século xx têm-se referido a Belinski com consideração. As revistas e ensaios de Belinski e dos seus discípulos ocupam-se de Pushkin, Gogol, Lermontov, Turgenev, Dostoievski e Tolstoi segundo rigorosos padrões de realismo e de significado social. Estes críticos procuravam a realidade empírica, o momento histórico, as necessidades sociais e nacionais, e as correspondentes responsabilidades da literatura. Fundiram a clássica norma do universal com teorias românticas da criação de mitos exigindo ao artista literário que criasse tipos humanos segundo novos padrões de significado social. Consideravam que a única literatura real era a expressão do espírito nacional no seu desenvolvimento histórico, o movimento dialéctico da ideia política e económica. Esse movimento estabeleceu a regra da distinção entre o eterno e o efémero em literatura. Os maiores autores eram os que estavam mais intimamente identificados com a comunidade e a sua evolução, os que adivinhavam as necessidades do seu tempo, exprimiam o seu espírito, representavam os seus contemporâneos. Dobrolyubov, discípulo de Belinski, foi o criador da ideia de que os romancistas podiam fazer isso independentemente das, ou até contràriamente às suas intenções conscientes. A função da crítica podia ser explicar os significados sociais ocultos. No plano genético, estes críticos desviavam a responsabilidade do trabalho artístico, do artista para a sua época. Interpretavam-no como puro resultado do processo histórico. Concebiam-no cada vez mais como uma expressão resultante da consciência nacional, devido à pressão exercida pela corrente da história. Viam inevitáveis sequências de géneros literários (como do lírico ao épico e dramático) tanto na história nacional, como no desenvolvimento dos poetas individuais.

Por vezes apareciam como reaccionários contra o primitivismo romântico e especificamente contra a poesia popular, como fenómeno socialmente implicado numa civilização de servos, sobrevivência de um passado indesejável e irrecuperável. Estavam aptos também a verberar severamente contra a «arte pura» ou arte de prazer, de temas eróticos e joviais, aventuras dissolutas. Pisarev, o mais rígido monista naturalista do grupo, autor de um notável artigo intitulado «A Destruição da Estética» (1865), reduziu

[1] Nikolai Chernyshevski (1828-89), Nicolai Dobrolyubov (1836-1861), Dmitri Pisarev (1840-68).

a estética à psicologia e higiene, observando que «cada pessoa saudável e normal é bela». Via alguma utilidade na arte de desenhar, mas apenas para ilustrar livros científicos. Dizia que nenhum homem daquela geração que tivesse verdadeira inteligência e talento poderia passar a vida «perfurando corações sensíveis com jambos e anapestos». Em toda esta família de críticos a principal acentuação técnica residia num fiel relato naturalista, numa tradução viva do organismo social, e nas fases do seu desenvolvimento. Belinski falava dos escritores russos desde Gogol como «a escola natural».

O próprio Belinski nunca propôs qualquer simples finalidade didáctica, tal como derrubar a autocracia ou a emancipação dos servos — embora se movimentasse nesta direcção e os seus discípulos tivessem ido ainda mais além. Comparados com os positivistas franceses, Saint-Simon, Proudhon, Comte, estes críticos russos tinham menos que dizer sobre o glorioso futuro didáctico da arte e mais acerca do imediato realismo sociológico, mas a sua ênfase social continha implicações didácticas profundas e estáveis. Na obra dos discípulos de Belinski, o materialismo determinista, o utilitarismo hedonista e o egoísmo esclarecido unem-se paradoxalmente ao fervor pela reforma social e a um espírito revolucionário do sacrifício e do optimismo social. Combinam o ponto de vista de que qualquer arte que tenha sido sempre fiel ao seu momento histórico por essa mesma razão está certa (mesmo o mau gosto, se for suficientemente subtil, exprime um espírito e um tempo) com um segundo ponto de vista, que algumas vezes se não distingue do primeiro, segundo o qual o desenvolvimento histórico de meados do século XIX é em si mesmo um fenómeno superior. O tempo e a história assumem o ambivalente aspecto de um progresso (cego e neutro) inevitável, o qual é, contudo, no seu momento presente, a única verdade, e que, por isso, deve ser promovido com ardente lealdade.

4

A maior figura literária russa que participou na complexa teoria sócio-realista do século XIX, e o escritor cujas opiniões sobre a arte repercutiram com maior autoridade no espírito literário inglês, foi sem dúvida Tolstoi — a «Consciência da Rússia» do seu tempo, a «Consciência do mundo», a «Consciência da humanidade» [1]. Pode supor-se sem hesitação que Tolstoi não podia ràpidamente assimilar-se à corrente materialista da teoria social russa. Foi na sua meia-idade um violento defensor de uma determinada maneira de pensar cristã. Um período de furiosa actividade

[1] Cf. Ernest J. Simmons, *Leo Tolstoy* (Boston, 1946) p. 488; revisto por E. C. Ross, *Saturday Review of Literature* XXX, (Janeiro 18, 1947), 17.

panfletária seguiu-se à produção dos seus grandes romances. E é uma teoria religiosa da literatura que perto do fim da sua vida inicia a trovejante e deliberada denúncia de tudo o que ele e todos os artistas europeus dos últimos 300 anos tinham criado. *What is Art?* de Tolstoi, publicado em 1898, simultâneamente em russo e inglês, foi largamente apreciado pelos leitores ingleses pela sua profundidade e minúcia, e pelas suas numerosas passagens de profunda visão e apaixonada convicção. Desenvolvia um raciocínio religioso — sem seguir contudo o sentido tradicional. Os sentimentos religiosos desencadeados em Tolstoi quando ele olha para a sua carreira de aristocrata e romancista liberal vão contra as instituições cristãs tradicionais e contra toda a hierarquia cultural com elas relacionada. A religião que aparece nos seus escritos e começa com *A Confissão* [1] em 1878, e em todos os seus ensaios sobre arte, é uma forma de anarquia cristã, uma ampla e simples espécie de sentimento religioso de irmandade dos homens e a sua relação comum de filiação em Deus. *What is Art?* de Tolstoi ajusta-se perfeitamente ao complexo russo e Tolstoi tem também o seu lugar na retrospectiva marxista.

Como teórico literário, Tolstoi aparece na principal tradição da teoria da arte emotiva desenvolvida durante o século XIX, em linhas simples a partir do conceito do século XVIII, que apontámos até aos ensaios de Mill. Mas outras versões do emotivismo que aparecem durante esta época, e notàvelmente a teoria expressionista de Véron [2], têm maior orientação estética. A versão de Tolstoi é fortemente antiestética. A arte deve reconhecer-se pelo seu poder de «contágio» totalmente emotivo. Ele tem uma teoria acerca da função social da arte que convida à comparação com as teorias de Shelley e de Comte. (A ciência, pioneira do pensamento, é um pequeno barco que navega, com âncoras de reboque, contra a corrente para chegar a novas posições; a arte é o cabrestante da energia moral, que reboca a embarcação para novas posições. Capítulo XX [3]).

E, mais ou menos contra vontade, aceita o paradoxo da nova verdade històricamente emergente, que notámos nos russos das épocas anteriores.

Há um capítulo (V) onde Tolstoi expõe primeiramente a sua teoria do «contágio» e aqui ele parece dizer principalmente que a arte transmite

---

[1] Ver a referência de Matthew Arnold a estes factos no seu extenso estudo sobre *Anna Karenina* sob título *Count Leo Tolstoi* in *Essays in Criticism, Second Series.*

[2] Eugene Véron, *Aesthetics*, trad. de W. H. Armstrong (Londres, 1879). Véron tem opiniões optimistamente evolutivas e milenàriamente seculares comparáveis às de Tolstoi. «Que devemos dizer, então, acerca dos sentimentos que são verdadeiras glórias da nossa época, a caridade, a tolerância, o respeito pelas mulheres, pelas crianças e pela vida humana? A piedade para com os animais, não será também um sinal dos tempos?» (p. 353).

[3] Ver ...*What is Art? and Essays on Art*, trad. de Aylmer Maude (Oxford: World's Classics, 1930).

emoção. Depois, no fim do mesmo capítulo, diz que a arte transmite sempre *emoção religiosa.* Noutros capítulos (VI, IX, XI, XX), parece dizer que a arte transmite sempre a emoção religiosa genuína, «pura», de qualquer época. Emprega frases como «o mais elevado conceito de vida de uma época» (XI), «o mais elevado conceito acessível a essa época» (VI), «o mais elevado nível de compreensão da vida» (IX). Finalmente há um capítulo (XVI) onde ele diz que a arte da época *presente* deve transmitir apenas as emoções religiosas progressivas desta época, as que se relacionam com a fraternidade universal do homem [1].

Assim, levanta-se um problema (embora Tolstoi não dê por ele) referente ao que já foi novo outrora, e agora é velho.

> Da percepção religiosa dos gregos antigos fluíram os realmente novos, importantes, e infinitamente variados sentimentos expressos por Homero e pelos escritores trágicos. — IX.

> ... boa, suprema arte: a Ilíada, a Odisseia... — X.

> Mas a ideia cristã alterou e inverteu tudo, de acordo com o que diz o Evangelho, «Aquilo que foi exaltado entre os homens tornou-se uma abominação aos olhos de Deus». O ideal já não é mais a grandeza do faraó ou do imperador romano, já não é a beleza de um grego, nem a riqueza da Fenícia, mas sim a humildade, a pureza, a compaixão, o amor. — XVI.

> Os artistas da Idade Média, vitalizados pela mesma fonte de sentimento — a religião — assim como a massa do povo, e transmitindo... os sentimentos e estados de espírito que sentiram, foram verdadeiros artistas, e a sua actividade, fundada no mais elevado conceito acessível à sua época, e comum a todo o povo — embora seja para a nossa época uma arte mesquinha —, foi contudo uma arte verdadeira, compartilhada por toda a comunidade. — VI.

> A sociedade europeia [da Renascença] teve de regressar na sua compreensão da arte à concepção grosseira dos primitivos gregos, que Platão já tinha condenado. — VI.

---

[1] Um segundo lugar é dado a certas emoções universalmente acessíveis ou populares, especialmente alegria, piedade, optimismo e tranquilidade (Cap. XVI).

> ... rudes, selvagens, e para nós frequentemente desprovidas de significado, são as obras dos antigos gregos: Sófocles, Eurípides, Ésquilo... — XII.

> Se pela arte se inculcou no povo a forma como ele deve tratar os objectos religiosos, os pais, os filhos, as mulheres... e se estes princípios têm sido acatados através de gerações por milhões de pessoas... então pela arte também podem ser evocados outros costumes, mais de acordo com a percepção religiosa do nosso tempo. — XX.

Presumìvelmente a degenerada arte europeia do tempo de Tolstoi poderia ter sido arte religiosa noutra era. E ficamos sem saber se a percepção religiosa da nova era é um material artístico genuíno por ser uma percepção melhor, ou por ser a mais recente [1].

Mas Tolstoi é bastante impositivo na sua sensação das emoções caducas — o orgulho, o desejo sexual, e o aborrecimento, que dominam os patronos das classes superiores das «artes do prazer» do seu tempo. As suas violentas caricaturas da cultura metropolitana elegante — a exposição de arte, o salão, o teatro, os ensaios da ópera, as escolas de arte e a crítica de arte — conseguem sugerir não sòmente dispêndio pródigo e uma medida de injustiça social, mas também uma deplorável perplexidade de julgamento estético e ampla corrupção do gosto. Nota com desdém as novas estéticas dos sentidos inferiores — a estética dos cinco sentidos do prazer táctil, olfactivo, gustativo, que nesse tempo cumpriam a promessa do sensacionalismo do século XVIII e tinha certa relação com as espécies de autonomia estética então em voga [2]. Em resumo, Tolstoi dá expressão mordaz ao difícil e permanente problema estético de saber se uma teoria da arte não didáctica ou autónoma está condenada a ser uma teoria meramente hedonista ou de prazer. Convida-nos insistentemente a ponderar sobre a validade de uma devoção estética de «café-concerto» que vai desde o teatro, música, museu e galeria, passando pela ópera e ballet, até aos requintes do jantar com licor, charutos e música. *Aut prodesse... aut delectare* — Horácio dera ao poeta a sua alternativa. Haverá outra qualquer — além do sistema confuso de «ganhar todos os votos», que Horácio sugere? Deverá a interpretação de *delectare* inclinar-se perante a frivolidade de uma indulgência meramente sensata?

---

[1] Estes paradoxos do pensamento pós-hegeliano são o paradigma dos sofismas da história intelectual mais recente, como sejam o aparecimento do «prematuro» anti-comunismo americano, em meados do século XX, ou a santidade exclusiva que uma espécie de liberalismo partidário confere ao marxista arrependido.

[2] Cf. o Cap. XXII, «A Arte pela Arte».

Tolstoi dá-nos outra impressionante série de julgamentos negativos, no capítulo (XI), sobre a arte «falsificada», em quatro rubricas principais: «empréstimo», «imitação», «impressionante» e «interessante». Ou, em termos que podem estar mais próximos dos nossos espíritos: respostas gastas, realismo de cor local, pornografia e horror, e enredos de histórias policiais. (*O Anel do Nibelungo*, de Wagner, é o modelo da combinação dos quatro.) Tolstoi é muito puro, muito austero, muito agudo, na sua opinião daquilo que não é arte, e é muito firme no seu desejo de o condenar.

Contudo, a sua forma rigorosamente exclusiva teria sido ainda mais impressionante se ele a tivesse deixado menos explìcitamente esclarecida. Porque a aplicação da norma é horrorosa na sua extensão. Todo o corpo da arte europeia medieval, renascentista e moderna — a obra de Dante, Tasso, Shakespeare, Milton, Goethe, Rafael, Miguel Ângelo, Bach, Beethoven, por exemplo (Capítulo XII) [1] — é varrido, e com ele grandes romances do próprio Tolstoi. Não mostra a menor compunção. «Eu pertenço» diz ele «à espécie de pessoas cujo gosto foi pervertido pela falsa educação» (XVI). Deseja apenas salvar dois dos seus mais simples contos: *God Sees the Truth but Waits*, a patética história de um homem mandado de comboio para a Sibéria, e que depois de ter envelhecido no campo de concentração, descobre o seu inimigo e lhe perdoa: e *A Prisoner of the Caucasus*, um terno idílio, cheio de colorido da aldeia e da infância, acerca de um oficial russo capturado pelos tártaros, que foi ajudado a evadir-se por uma rapariga da tribo [2]. Cerca de quarenta anos antes, Tolstoi tinha fundado uma escola para os filhos dos camponeses, no seu ancestral domínio de Yasnaya Polyana, e dois rapazes, Semka e Fedka, tinham escrito para o jornal da escola histórias que ele considerava «no seu género, iguais a qualquer outra coisa da literatura russa». Parecia-lhe «estranho e ofensivo» que ele «não fosse capaz, exceptuando momentos de feliz excitação, de acompanhar estes inspirados rapazes do campo» [3]. A simplicidade, mesmo a sentimentalidade, da norma estética adoptada por Tolstoi pode observar-se nas gravuras que embelezam a volumosa edição de Aylmer Maude de *What is Art?* [4] apresentando exemplos da

---

[1] Schiller, Hugo, Dickens, Harriet Beecher Stowe, Dostoievski, George Eliot, Cervantes, Molière, Gogol, Pushkin (Cap. XVI) deram exemplos de arte que *parecem* bons a Tolstoi, mas ele não dá *importância* ao seu próprio gosto.

[2] O prefácio de Tolstoi a outro conto, o *Darling* de Tchekhov, demonstra, de acordo com um princípio que notámos nos primeiros críticos russos, que o autor exprimia um significado humanitário mesmo contra vontade.

[3] Aylmer Maude, *Life of Tolstoi*, vol. I, Cap. VIII (World's Classics, c. 1930, I, 269-70).

[4] *Tolstoy on Art*, trad. de Aylmer Maude (Boston, 1924).

arte pictórica que Tolstoi, em vários pontos do seu livro, louva em especial: — o jovem camponês da história de Turgenev sonhando com a codorniz, a viúva de guerra que chora no quarto por detrás da varanda de onde se vê a parada da vitória, e as raparigas do campo às risadinhas para um caçador aristocrata, e os camponeses russos a pagarem as bebidas num estabelecimento de monopólio do Estado. Na pintura religiosa Tolstoi preferia os sombriamente naturais *Última Ceia* e *O que é a Verdade* de N. N. Gay ao pré-rafaelita *Anjos no Túmulo de Cristo* de Manet. O quadro *O Ceifeiro*, de Millet, é um dos objectos da sua preferência que o editor julgou não ser necessário ilustrar.

O exclusivismo de Tolstoi levanta o difícil problema estético da «comunicação». Arte para quem? [1]. Um «camponês de gosto não-pervertido» descobrirá a autêntica obra de arte fàcilmente, e sem errar (XIV). E Tolstoi parece considerar ser provável que numerosos camponeses tenham na realidade o gosto menos pervertido do que alguns nobres. Não-pervertido *significa* com efeito simples e vulgar. «A boa, a grande, a universal arte religiosa pode ser incompreensível para um pequeno número de pessoas corrompidas, mas não o é certamente para qualquer maior número de pessoas normais» (X). O democrático argumento do consumidor, que apontámos aqui e além no passado, em Longino, em Castelvetro e em Samuel Johnson, atinge em Tolstoi a sua mais completa realização.

Tolstoi aplica a norma da fácil compreensão sobretudo contra a arte «decadente» sua contemporânea, que ele se sente tão inclinado a condenar. A verdade acerca desta arte — os quadros das exposições impressionista e simbolista de 1894 em Paris, a poesia de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck — é que ela era não sòmente voluptuosa e estéril, mas também impertinentemente obscura. Tentava transformar a imprecisão, o indefinido, a falta de eloquência em alvos de admiração. O ataque bem documentado de Tolstoi à poesia simbolista (Cap. X) inclui, juntamente com um difícil soneto de Mallarmé e uma lírica talvez levemente compensadora de Maeterlinck, algumas outras obras muito fáceis, de que faz parte um poema em prosa de Baudelaire, que não deve ter oferecido qualquer espécie de resistência à penetração de Tolstoi. «*Eh bien! cher ange, je me figure que c'est vous! Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.*» As ideias frouxamente associadas

[1] Numa passagem (XV) deseja fazer depender a infecciosidade da arte do «individualismo» do sentimento, da clareza e da sinceridade. O artista é infectado pela sua própria produção; escreve para si próprio. Por isso exprime algo de individual, e algo que, devido ao seu individualismo, é claro para o seu público. O mais pequeno *toque*, diz Tolstoi, estabelece a diferença (XII). Mas é difícil relacionar esta regra com as suas grandes exigências de emoção religiosa. Cf. a sua introdução às *Peasant Stories* de Semenov.

do obscuro e do imoral na maneira como Tolstoi trata a poesia simbolista convida-nos a compreender que a irreverência é moralmente caótica, e, nesse exacto sentido, é também obscura [1]. A ampla tese sugerida, embora nunca directamente afirmada, é que o defeito da obscuridade na arte é um defeito de imoralidade — e inversamente a imoralidade é uma espécie de obscuridade. A obscuridade significa obscurantismo, confusão, niilismo, a invocação do caos.

Durante toda a sua vida Tolstoi leu Shakespeare, pelo menos em três idiomas: russo, alemão e inglês. Aos 75 anos de idade, cinco anos depois da publicação de *What is Art?*, provocado por um artigo inglês intitulado «Shakespeare e as classes trabalhadoras», voltou a ler toda a obra de Shakespeare e respondeu com uma violenta diatribe [2]. G. Wilson Knight, em *English Association Pamphlet, Shakespeare and Tolstoi* [3], talvez tenha contribuído mais do que ninguém para explicar parte dos pontos de vista de Tolstoi, relacionando-os com «a granítica simplicidade» do próprio Tolstoi como mestre do romance realista. A técnica simbólica e as convenções poéticas do drama isabelino desorientaram-no de tal modo, que ele, por exemplo, não chegou a perceber que as personagens de Shakespeare falam todas de maneira diferente.

> Falta-lhe acima de tudo um meio de caracterização da personagem, que é a individualidade da linguagem — pois cada pessoa deve falar de forma ajustada ao seu próprio carácter.
>
> ... Todas as suas personagens falam não uma linguagem própria, mas sempre uma e a mesma linguagem shakespeariana, afectada, pouco natural, que elas não sòmente não podiam falar, como ninguém em nenhum lado poderia jamais efectivamente ter falado.
>
> Lear delira do mesmo modo que Edgar quando se finge louco. Kent e o bobo falam do mesmo modo. As palavras de uma pessoa podem ser postas na boca de outra e, pela natureza da linguagem, é impossível saber-se quem está a falar.

---

[1] Este ponto de vista dificilmente pode ser mantido com firmeza. A introdução de Tolstoi a *Obras de Maupassant* (1894), por exemplo, parece considerar a inteligibilidade de Maupassant indiscutível, embora condenando a sua imoralidade (*What is Art?*, ed. World's Classics, pp. 21, 26, 33, 39).

[2] *Shakespeare and the Drama*, publicado em 1906, ensaio XVII in *Tolstoi on Art*, ed. Aylmer Maude (Boston, 1924).

[3] N.º 88, Abril 1934.

> A personagem [1] que estiver a exprimir estes diversos pensamentos torna-se um mero fonógrafo de Shakespeare, privado de qualquer característica pessoal.

E os deploráveis valores sociais reflectidos nos escritos de Shakespeare — o respeito feudal por duques e reis, o desprezo pelas classes trabalhadoras!

> O conteúdo das peças de Shakespeare... reflecte a mais baixa e vulgar visão da vida, que olha a elevação externa dos grandes da terra como uma autêntica superioridade; despreza a multidão, isto é, as classes trabalhadoras; e repudia não sòmente os esforços religiosos, mas até os humanitários, orientados no sentido de alterarem a ordem social existente.

A rejeição, tanto das intenções artísticas de Shakespeare, como das suas realizações não-artísticas, é quase total.

> A terceira e principal condição — sinceridade — encontra-se totalmente ausente das obras de Shakespeare. Observa-se em todas elas um artificialismo intencional; é óbvio que ele se preocupa apenas em jogar com palavras.
>
> Digam as pessoas o que disserem, por muito enlevadas que possam ficar com as obras de Shakespeare, sejam quais forem os méritos que possam atribuir-lhe, o certo é que ele não era um artista, e que as suas obras não eram produções artísticas... Shakespeare pode ser tudo o que quiserem — só não pode ser artista [2].

5

A destruição da ideia da «arte pela arte» e a reconstrução da arte como monitora e propagandista do processo social é a ideia fundamental do pensamento de Tolstoi, e também isso tem sido o monótono fardo da subsequente crítica marxista na Rússia e dos seus reflexos nos escritos ingleses e americanos dos anos 20 e 30. Nos escritos marxistas, o tema

---

[1] Hamlet.

[2] A seguinte anedota, contraditória, depõe melhor a favor de Tolstoi: «Uma vez, estando doente de cama e o seu amigo Tchekhov o foi visitar, ele disse-lhe, ao apertar-lhe a mão à despedida: "Adeus, Anton Pavlovich. Sabes bem quanto gosto de ti e quanto detesto Shakespeare. No entanto ele escreveu peças melhores do que tu".» (Aylmer Maude, *Tolstoi on Art*, Boston 1924, p. 19).

básico recebeu fanática e detalhada articulação, segundo a filosofia do materialismo dialéctico. As características principais têm sido: (1) a ênfase na propaganda de classe, o didacticismo revolucionário, e especificações ideológicas do estado total; (2) ênfase correspondente nas origens deterministas da arte — a situação económica e social (proletária, burguesa, pseudo-burguesa, ou aristocrática) de artistas e artesões em diversas épocas passadas. Escritores alinhados pelo partido têm ocasionalmente rejeitado concepções simplesmente deterministas da arte, e fazem-no em nome do próprio Marx, que disse: «Certos períodos de maior desenvolvimento da arte não têm relação directa com o desenvolvimento geral da sociedade, nem com as bases materiais e a estrutura da sua organização» [1]. Contudo a tendência geral do marxismo e de outras espécies de crítica social, mesmo as mais conservadoras, é de não atender a estas subtilezas. Shakespeare apareceu porque «a nossa posição financeira o permitia»; ele «floresceu na atmosfera de animação, alegria e libertação de preocupações económicas, sentida pela classe governante, que é engendrada pela inflação dos lucros» [2]. Ou, pelo contrário: «A trágica visão do mundo de Shakespeare foi consequência de ele ser a dramática expressão da aristocracia feudal que no tempo de Isabel tinha perdido a sua posição primitivamente dominante» [3].

Segundo a teoria marxista, a poesia inglesa do século XIX mostrou de um modo ou de outro o crescente isolamento do artista moderno em relação à máquina cultural burguesa pela qual foi sedutoramente protegido durante algum tempo, a sua progressiva agonia anárquica, e os seus esforços para renunciar à cultura em aspectos que foram apenas um reflexo dela. Faltou-lhe a perspectiva revolucionária sistemática, a realidade racional da revolta que teria feito dele qualquer coisa positiva, um artista afirmativamente proletário. No século XX diz-se de T. S. Eliot que ele é o último representante dessa mentalidade decadente que se afastou da realidade histórico-social e procurou refúgio na torre de marfim da poesia e da beleza pura. Entre os russos, o socialista Georgi Plekhanov no seu *Art and Society*, de 1912-1913 (tradução inglesa de 1936) e Leon Trotsky em *Literature and Revolution*, de 1923, elaboraram esta concepção básica do isolamento do poeta moderno da realidade. E Cristopher Caudwell em *Illusion and Reality* [4], de 1937,

---

[1] Ralph Fox, *The Novel and the People* (1937), Cap. I, in Mark Schorer *et al.*, *Criticism, The Foundation of Modern Literary Judgment*, pp. 134-7.

[2] John Maynard Keynes, *A Treatise on Money* (Nova Iorque, 1930), II, 154, citado por Wellek e Warren, p. 102.

[3] Anatoli V. Lunacharsky, in *The Listener*, 27 de Dezembro de 1934, citado por Wellek e Warren, p. 102.

[4] Ver Capítulo VI, «English Poets: The Decline of Capitalism», reproduzido em Mark Schorer *et al.*, pp. 125-33.

fez as consequentes aplicações concretas à literatura inglesa. Numa exortação às barricadas que se fez ouvir durante vinte anos, Lenine gritou: «Abaixo os super-homens literateiros... A literatura deve tornar-se parte integrante do trabalho organizado, planeado e unificado do partido socialista» [1].

Encarada sob o ponto de vista genético, a crítica marxista tem algumas afinidades curiosas. O estudante profissional de literatura pouco se preocupará com a origem burguesa de determinada literatura: não é provável que avalie os escritores segundo o grau da sua integração num processo totalitário, nem que julgue que o boémio, o *poète maudit*, o génio sem peias seja necessàriamente um trapalhão artístico. Todavia o programa marxista de literatura — se deixarmos de lado a sua violência exortatória — é capaz de tomar o seu lugar como aplicação da ideia histórica que literatos puramente académicos, na tradição de Thomas Warton e Hippolyte Taine, puseram em marcha, com tanto êxito para os seus próprios fins, durante os últimos duzentos anos [2]. A teoria genética especìficamente marxista tem o seu lugar como uma dessas numerosas espécies de estudos literários que atenderam às origens sociais e económicas, à marca deixada no seu trabalho pela situação profissional do dramaturgo clássico, do *Minnesänger*, do dramaturgo da corte, do escritor mercenário de *Grubstreet*, ou do opulento romancista dos periódicos do século XIX [3]. É menos do que um paradoxo que o crítico marxista, com toda a severidade da sua lógica, tenha conduzido este método do moderno estudo da literatura a uma conclusão que destrói completamente o ponto de vista literário.

Vista como uma exigência do próprio carácter da literatura, a crítica marxista prescreve a ampla descrição da realidade social, o romance de sólidos pontos de vista, o documento social, o mimetismo do partido, a fotocópia do planeamento social. E simultâneamente condena o grito lírico, a relação pessoal, o símbolo individualmente intrincado, o afastamento da contemplação e todo e qualquer compromisso que contorne ou transcenda a responsabilidade social totalitária. Não acredita na obra de arte. Não existe boa arte social da espécie que ela assim prescreve. Sob o marxismo, é a própria sociedade «que se transforma em obra de arte» [4].

---

[1] Citado por W. V. O'Connor, *An Age of Criticism*, p. 115.

[2] Cf. Cap. XXIV.

[3] Cf. Wellek e Warren, pp, 93-5. Brander Matthews, «The Economic Interpretation of Literary History», in *Gateways to Literature and Other Essays* (Nova Iorque, 1912), é um bom exemplo americano desta espécie de investigação.

[4] Edmund Wilson, citado por W. V. O'Connor, *An Age of Criticism*, p. 126.

6

Na América a ideia de uma literatura socialmente activista aparece durante as primeiras décadas do século xx, com o movimento «depurador» — do qual o livro *Mammonart*, de Upton Sinclair, em 1924, é o símbolo — e depois deste na crítica abertamente marxista dos anos vinte e trinta — no trabalho de escritores como Michael Gold autor do *New Masses*, Joseph Freeman, editor da antologia *Proletarian Literature in the United States*, 1935, e V. F. Calverton, editor do *Modern Quarterly*. Aqui encontramos o emprego descarado de todo o cânone das ideias marxistas — muito acerca do pessimismo e decomposição da classe média, da inferioridade do «código sexual burguês», da moderna venda forçada de valores humanos ao «burguês», muito acerca do «valor criador» do operário, e da necessidade de o romancista se manter a par «da vanguarda do proletariado». Ouvimos que as experiências de Joyce, Eliot e Cummings são mal orientadas e não são comunicativas, e que pelo contrário Emerson tinha confiança no homem comum, que Whitman apreciava o contacto com trabalhadores e agricultores e vislumbrava a sociedade colectiva [1]. Obra monumental são os três volumes de Vernon Louis Parrington, *Main Currents in American Thought* (1927-30), onde «pensamento» é equacionado com literatura, e o princípio válido do determinismo económico é classificado como «liberal» e «jeffersoniano» [2]. Parrington dá-nos as seguintes «pérolas» do espírito económico e realista da crítica:

> O problema de Poe, por muito fascinante que seja, localiza-se fora da principal corrente do pensamento americano e deve ser deixado ao psicólogo e ao cultivador das belas letras, por ser mais próprio deles [3].
>
> Hawthorne foi a mais extrema e fina expressão de requintado afastamento da realidade que acabou por paralisar o espírito criador da Nova Inglaterra [4].
>
> Nos seus subtis inquéritos psicológicos... [Henry James] manteve-se fechado dentro da sua própria concha [5].

---

[1] W. V. O'Connor, *An Age of Criticism*, pp. 119-24, citando entre outras obras *The Newer Spirit* (1952) e *The Liberation of American Literature* (1932), do mesmo autor, «The Crisis in Criticism» no *New Masses* (1933) e *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War* (1933) de Granville Hicks, e *Forces in American Criticism* de Bernard Smith (1939).

[2] Introdução de Parrington ao primeiro volume e introdução de E. H. Eby ao terceiro volume póstumo, citada em *An Age of Criticism* de W. V. O'Connor, pp. 119-20; ver também a p. 123 as passagens de Parrington citadas a seguir.

[3] *Main Currents in American Thought* (Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, Inc. 1927-30), II, 58.

[4] II, 450.

[5] III, 241.

O marxismo e as formas de crítica social mais estreitamente relacionadas com ele nunca tiveram qualquer real preocupação com a literatura e com os problemas literários. Neste país a causa aliciou alguns jornalistas e espíritos literários. Mas muitos deles, como Max Eastman, editor de *The Masses*, evitaram a sociologia na sua crítica literária. Eastman evitava as reivindicações doutrinárias e científicas em matéria de literatura, e elaborou uma teoria de vívida realização sensorial que se aproxima mais da tradição da arte pela arte. Edmund Wilson, em *Axel's Castle*, 1931, reconheceu a responsabilidade social do artista, como para se redimir do facto de se ter tão longamente demorado com os mistérios do simbolismo. Logo em 1935, ao mesmo tempo que a antologia em que se aclamava a *Literatura Proletária*, os editores da *Partisan Review* utilizaram uma torrente de «invectivas» em vez da análise, e a prática do marxismo mais como «um sentimento» do que como uma «ciência». *A Note on Literary Criticism* (1936), de James T. Farrell, é a crítica de «um marxista amador» sobre as simplificações da linha do partido. Em 1939 foi possível ao editor do *Partisan*, Philip Rahv, escrever um ensaio intitulado «Literatura Proletária: uma Autópsia Política» [1]. O naturalismo marxista persiste hoje nas letras americanas, menos como uma causa proclamada do que como uma simpatia fortemente enraizada (uma utopia gnóstica), pronta a empregar-se num novo estratagema diante de cada desvio na dialéctica política ou literária. A noção de «mito», apesar da sua orientação alemã, jungiana e quase religiosa, é talvez o último destes estratagemas [2].

7

O principal problema levantado pela tradição do sócio-realismo — o que já se tornara aparente pelo menos desde a indignação de Tolstoi com a poesia simbolista — é o da «expressão» e da «comunicação».

A harmonização destes dois termos, um invocando tão fortemente o espírito e a inspiração do artista, e o outro vinculando-se tão pesadamente à receptividade e exigências do público (que público? comunicação com quem?) é hoje um problema particularmente importante para o crítico que acreditava em valores estéticos objectivos. Mas mesmo a discussão do problema (para não mencionar a sua solução) implica ideias de dramático inclusivismo e alheamento artístico, que se situam muito para além da sensibilidade telemétrica dos programas de propaganda.

---

[1] *Southern Review*, IV (Inverno, 1939) 616-28. Cf. Morton D. Zabel, *Literary Opinion in America* (Nova Iorque, 1951) p. 36; Charles I. Glicksberg, *American Literary Criticism* (Nova Iorque, 1952) pp. 46-52.

[2] Cf. Cap. XXXI.

Tanto quanto o problema da comunicação poética é especificamente um problema social, as energias dos opositores foram definidas lapidarmente no nosso tempo pelo filósofo Ortega y Gasset em dois trabalhos complementares. Por um lado ele descreve *A Revolta das Massas*, fenómeno cultural muito mais complicado do que o dá a entender a perspectiva marxista, e manifestando-se num dos seus aspectos através dum vasto aumento do número e da ousadia dos leitores incultos.

> Estamos hoje a presenciar os triunfos de uma hiperdemocracia. ... o escritor de hoje, quando pega na caneta para tratar de um assunto que estudou com profundidade, tem de ter em mente o facto de que o leitor vulgar, que nunca se preocupou com tal assunto, se o vai ler não é para aprender qualquer coisa com o escritor, mas sim para o criticar e julgar, se o que ele afirma não estiver de acordo com os lugares-comuns que o referido leitor tem metidos na cabeça. Se os indivíduos que constituem a massa se julgassem especialmente qualificados, seria simplesmente um caso de erro pessoal e não uma subversão sociológica. *A característica da hora presente é que o espírito vulgar, sabendo-se vulgar, tem segurança bastante para proclamar os direitos do vulgar e de impô-los onde lhe aprouver...* A massa esmaga com o seu peso tudo o que é diferente, tudo o que é excelente, individual, qualificado e superior. Uma pessoa que não seja como toda a gente, que não pense como toda a gente, corre o risco de ser eliminada [1].

E por outro lado aparece o exclusivismo e o afastamento do artista moderno em busca de uma visão nova, processo que Ortega denomina *A Desumanização da Arte*.

> O romantismo era o protótipo de um estilo popular. Filho primogénito da democracia, foi acarinhado pelas massas.
>
> Por outro lado a arte moderna terá sempre as massas contra ela. É essencialmente impopular: e, ainda para além disso, é antipopular.
>
> ... a separação ocorre numa camada mais funda do que a das simples diferenças de gosto pessoal. Não que a maioria não *goste* da arte dos jovens, e que a minoria goste dela, mas sim que a maioria, as massas, não a *compreendem*.

---

[1] *The Revolt of the Masses*, Capítulo I (Mentor Book, 1952) p. 12. Com autorização de W. W. Norton & Company, Inc. A versão espanhola apareceu em 1930.

> Mas uma coisa dessas não pode ser feita depois de um século de adulação das massas e de apoteose do povo. Habituadas à sua supremacia, as massas sentem que a nova arte, que é a arte de uma aristocracia privilegiada, de sensibilidade mais requintada, põe em perigo os seus direitos humanos. Sempre que as novas Musas se apresentam, as massas irritam-se [1].

O marxismo considera a moderna arte vulgar como um produto da burguesia, e a revolta do artista romântico como um esforço anárquico e fraco que reflecte em negativo os mesmos padrões. O crítico literário, ou o metafísico, de perspectivas mais clássicas, é mais susceptível de considerar a alternativa marxista como sendo ela própria reflexo da revolução do materialismo socializado contra o materialismo secretamente competitivo. Na crueza tanto do seu determinismo como da sua inconsistente propaganda, a tradição sócio-realista da crítica literária pouco contribuiu, no todo, para uma melhor compreensão da relação que o universal tem com o individual na expressão artística.

---

[1] *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*, trad. de Helene Weyl (Princeton: Princeton University Press, 1948), pp. 5-7. Cf. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (Londres, 1932).

SUPLEMENTO

Uma economia de *laissez-faire*, como a que foi dominante no passado, é bàsicamente hostil à grande arte. «Tal como na economia, assim na arte: o *laissez-faire* dentro de uma economia capitalista (ou dentro de qualquer outra economia) abandona simplesmente a arte à sorte da concorrência ilimitada, e o diabo toma a melhor parte. Isto significa que a arte se torna mais um artigo no mercado livre, e que para se ter êxito é necessário praticar todos os estratagemas da técnica de vendas — atracção das massas, atracção do sexo, adulteração, e o sacrifício da qualidade ao barato.» (Herbert Read, «Culture and Liberty», *Nation*, CLII, 2 de Abril 1941, p. 438.) Por outro lado, uma sociedade de bem-estar como a que tem sido ùltimamente visionada é, em princípio, segundo creio, terreno fértil para a realização do ideal da arte...

Algo deste género, um princípio pelo menos em certas direcções, parece ter acontecido na Rússia, que lutava para se manter de pé, depois da revolução, em décadas recentes. As artes tiveram ali uma posição que não era diferente da das melhores sociedades «orgânicas». Foram integradas em instituições que enquadravam uma unidade de crença largamente aprovada. Tiveram imenso apoio, não sòmente oficial mas também popular. O artista era tido na mais alta estima. A sua formação foi ansiosamente cuidada. Ele próprio gozava do maior respeito e prestígio. Dedicou-se ao enriquecimento da vida de todo o povo. O comercialismo entre o artista e o público foi eliminado, e a disposição em relação à intervenção oficial, embora certamente longe de não existir, foi muito menos adversamente sentida do que vulgarmente se julga. As artes foram levadas às fábricas e às herdades, às mais remotas aldeias, e os grandes expoentes da arte como os Pushkin e os Gorki figuram entre os maiores heróis nacionais. E nem sequer as artes se tornaram instrumento de interesses meramente nacionalistas, embora a relação das artes com a vida do povo tenha sido directa e evidente. Museus históricos itinerantes, e teatros, penetraram em todos os pontos do país, as artes de toda a humanidade têm sido expostas e estudadas, e por vezes um artista não russo tem sido considerado tão grande herói como o maior dos russos, por ex.: *Shakespeare tão grande como Pushkin.*

— D. W. Gotshalk, *Art and the Social Order* (Chicago: The University of Chicago Press, 1947), pp. 236-8. Copyright (1947) pela Universidade de Chicago. Uma nota de rodapé na p. 238 cita como autoridades para os pontos de vista apresentados uma ampla selecção de volumes datados dos anos 30.

CAPÍTULO XXII

A ARTE PELA ARTE

1 — Autonomia estética, primeiros indícios modernos, idealismo alemão, um terreno ambíguo, Benjamin Constant, a restauração bourbónica, Madame de Staël, Cousin e Jouffroy, «Estética Alemã», liberdade, arte pela arte, um lugar-comum. 2 — Uma ideia de ambiência, E. A. Poe, mistura de fontes, *Filosofia da Composição, Princípio Poético,* elementos kantianos difusos, «Beleza Celestial», beleza um efeito, diferente da paixão e da verdade, o destino do Senhor Valdemar, importância de Poe. 3 — Afinidade com Baudelaire, a beleza e o mal, a moralidade penetra na arte, Poe e a anomalia humana, flores do mal, «Epílogo», pecado original, «magia» da arte, *Elogio da Maquilhagem,* arte não é ilusão, formalismo parnasiano. 4 — Estética em Inglaterra, julgamento de Arnold, *Poemas e Baladas* de Swinburne (1866), revolta da moralidade da «classe média», «estética prática», Wilde, *De Profundis,* dandismo, «arte», «beleza», «sensação», «paixão», Pater, *A Renascença,* «chama de pedra preciosa», teoria do assunto moral (Ruskin), teorias estéticas contrárias: I. «pés leves e dourados»; II. indiferença pelo assunto, «capacidade negativa» (Keats), outra vez Poe, *vita contemplativa.* 5 — «Forma» pura, Wilde, *Intenções,* habilidade técnica do verso, «Parnasianos» ingleses, *rondeau, ballade,* etc., novamente poesia e outras artes, *Esmaltes e Camafeus* de Gautier, Pater, *Ametistas e Entalhes,* «Arranjo em Preto e Cinzento», de Whistler, Roger Fry e Clive Bell, exclusivismo e abstracção, «forma significante», aviso para a teoria da literatura. 6 — Whistler, *Arte Afável de Criar Inimigos,* a natureza imita a arte, *Noites Florentinas,* Wilde, *Decadência da Mentira* (antologia de extractos), crítica impressionista, Lamb, Hazlitt, Sainte-Beuve, et al., alma entre obras-primas, sensibilidade, Wilde, *O Crítico como Artista,* fecha-se o círculo da argumentação: Arnold e Wilde filhos de F. Schlegel.

1

A apologia revolucionária da poesia pelos românticos alemães e pelos seus adeptos resultou durante o século XIX, como temos visto, em pelo menos três formas principais de teoria poética, que fizeram

reivindicações éticas e políticas. Estas foram a réplica rapsódica de Shelley e de Carlyle ao cientismo, o idealismo neoclássico de Arnold, e a propaganda sócio-realista na Alemanha, Rússia e França. Mas a reafirmação dos direitos poéticos podia tomar outra feição ainda oposta, antiestética ao didacticismo inerente a todas as três. A poesia — ou a arte em geral — podia viver por si própria e satisfazer-se com uma enfática afirmação de autonomia — a sua própria valia intrínseca, para ser entendida e saboreada pelos seus próprios devotos. A Poesia podia fazer-se passar por uma actividade legítima à parte e talvez mesmo desafiando as normas rivais da ética e da política.

Esta noção de arte como valor final apareceu mesmo na antiguidade na alternativa oferecida ao poeta, *aut prodesse aut delectare*. Ganhou ênfase gradual e subtil em todas aquelas versões da Renascença da teoria clássica, que inverteram a fórmula usual para dizer que agradar era mais importante, do que ensinar, ou era pelo menos a finalidade que se pretendia atingir através do ensino. E tais formas de abordar a teoria da autonomia estética progrediram imenso durante o século XVIII, primeiro, como teoria literária afastada do didacticismo clássico, e depois de seguir as teorias psicológicas de Leibniz e de Locke, reagindo também contra estas, mudando de uma ênfase do prazer sensorial e emotivo para várias concepções de «gosto», sentido interior, beleza absoluta da ordem e da harmonia, e prazer sem desejo. As ideias de Shaftesbury, Hutcheson e outros escritores estéticos ingleses tiveram correspondência em França e na Alemanha com Diderot, Sulzer, Mendelssohn, e muitos outros [1]. A síntese transcendental da *Crítica da Razão* de Kant resumiu todas estas tendências e foi a primeira a dar o peso de uma autoridade metafísica às reivindicações puramente estéticas. As doutrinas mitopoeicas e simbolistas dos críticos idealistas alemães, por em geral fortalecerem a posição da arte, deram origem não sòmente às reivindicações didácticas que vimos, mas também à reacção característica do século XIX contra o didacticismo que se movia sob a égide da arte pela arte. Qualquer destas linhas de evolução era resultado mais ou menos legítimo, embora simplista, das concepções alemãs. Havia uma incerteza fundamental na reivindicação da arte para criar significados, para marcar caminhos de conhecimento, que talvez conduzissem inevitàvelmente a múltiplas formas tanto de didacticismo como de autonomia.

O *littérateur* francês Benjamin Constant, ligando-se aos círculos literários alemães, em 1804, no seu *Journal intime* (que só foi publicado

[1] Artigo de Diderot «*Beau*» in *Dictionnaire Encyclopédique*, 1751, J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771-1774; Moses Mendelssohn, *Die Morgenstunden*, 1785. Ver Wellek, *History* I, 54, 149; e Cap. XIII, p. 335

muitos anos mais tarde) deixa-nos antever casualmente como a expressão «a arte pela arte» pode ter começado a desenvolver-se a partir da doutrina de Kant, nas discussões de Weimar-Iena.

> Schiller chega. É um homem de espírito penetrante na sua arte, mas quase totalmente poeta... Conversei com [Henry Crabb] Robinson, discípulo de Shelling. O seu trabalho sobre a *Estética* de Kant tem algumas ideias notáveis. *L'art pour l'art* sem finalidade, para todos os efeitos, perverte a arte. Mas a arte atinge a finalidade que não tem [1].

Com o regresso a Paris dos intelectuais emigrados (entre os quais Constant e a sua amiga Madame de Stäel) e a restauração bourbónica em 1814, começou a era de uma nova estética vagamente kantiana em França. No relato do pensamento kantiano contido no livro de Madame Stäel *De l'Allemagne* [2], trazido primeiramente de Inglaterra para Paris em 1813, nas excitantes conferências de Victor Cousin, na Sorbonne, durante 1816--1818 [3], e nas do seu discípulo Jouffroy, as ideias-chave, ou pelo menos as rubricas-chave da nova estética foram inicialmente popularizadas. Numa maré de pensamento kantiano vagamente simplificado, termos como «estética alemã», «estética de Kant», «liberdade», «desinteresse», «arte pura», «pura beleza», «forma» e «génio» entraram em uso corrente e juntamente com elas o termo «a arte pela arte». Este foi talvez impresso pela primeira vez durante uma escaramuça jornalística em 1833 [4]. No prefácio das suas *Premières Poésies*, em 1832, Gautier pôde exprimir a sua desconfiança dos economistas, dos utilitários, utopistas, saint-simonistas e outros, sem uma única vez invocar o termo. («Qual a finalidade que este livro serve? Serve a finalidade de ser belo?») Mas no seu artigo intitulado «*Du Beau dans l'art*», que apareceu na *Revue des deux mondes* durante 1847, *l'art pour l'art* parece gozar da posição de um lugar-comum recentemente estabelecido — «cette formule devenue *célèbre par des polémiques*» [5].

---

[1] D. Melagari, *Journal Intime de Benjamin Constant* (Paris, 1895), p. 7, data de 10 Fevereiro de 1804. Citado por John Wilcox, «The Beginnings of *L'Art pour l'Art*», *JAAC*, XI (Junho de 1953), 360.

[2] *De l'Allemagne* (Paris, 1820) II, 290 *ff.* Wilcox, p. 365.

[3] As lições de Cousin foram editadas pelos seus alunos segundo notas tomadas durante as aulas, e impressas vinte anos mais tarde, 1836-42. Ver a exposição de Wilcox, pp. 367-8.

[4] Hippolyte Fortoul, em *La Revue Encyclopédique*, LIX, 109. Wilcox, p. 371.

[5] Wilcox, pp. 371, 376. Cf. Prefácio de Gautier à *Mademoiselle de Maupin*, 1834.

2

Não é contudo na história do termo «arte pela arte» apenas, nem na escola francesa de pensamento estético, que podemos observar o desenvolvimento da fórmula. A nova ideia espalhou-se por forma penetrante e subtil; pairava no ambiente. Pouco depois de meados do século, uma das mais teatrais apresentações verificou-se nos ensaios e revistas do poeta e novelista gótico americano Edgar Allan Poe. As origens críticas de Poe foram de início confusamente coleridgianas e wordsworthianas, com considerável influência da tradução inglesa das *Dramatic Lectures*, de A. W. Schlegel [1]. Ele acarinhava ideias de brevidade lírica, unidade de interesse, de prazer «indefinido», música, beleza. Mais tarde, ao rever um volume sobre a frenologia, foi procurar nela o apoio físico-psicológico para as suas simpatias, na noção de uma «Faculdade de Idealização — que é o sentimento da Poesia». Depois de 1840, parece que travou conhecimento com a rapsódica defesa de Shelley da imaginação romântica. A opinião de Poe só floresce por forma luxuriante nos seus últimos esforços, no genético «tour de force» intitulado *The Philosophy of Composition* (em que nos diz como concebeu *The Raven*) e na sua última conferência publicada pòstumamente em 1850, *The Poetic Principle* [2]. Descobrimos acentuados elementos kantianos, embora difusos e ténues, no sistema de Poe: uma divisão do mundo do espírito em puro intelecto, gosto e sentido moral (com o gosto servindo de intermediário entre os dois); uma depreciação kantiana da mera reprodução de «belos» sons, cores e cheiros; um certo entusiasmo sonhador pelo belo e sublime e pelo etéreo ou celestial — pela «Beleza Celestial». (Tennyson [3] é o mais nobre poeta que jamais viveu por ser o mais «etéreo».)

> Inspirado pela extática presciência das glórias para além do túmulo, nós lutamos, por combinações multiformes entre as coisas e pensamentos do tempo, para alcançar uma porção

---

[1] Cf. Albert J. Lubell, «Poe and A. W. Schlegel». *JEGP*, LII (Janeiro, 1953), 1-12.

[2] Ver *Critical Essays* de Poe, ed. F. C. Prescott (Nova Iorque, 1909) pp. XXX, 9-10; Floyd Stovall «Poe's Debt to Coleridge», *Studies in English*, N.º 10, *The University of Texas Bulletin*, 8 de Julho, 1930, pp. 70-127; Marvin Laser, «The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty», *ELH*, XV (Março, 1948), 69-84.

[3] O livro de Poe faz uma revisão geral da poesia dos séculos XVI e XVII. Para ele a poesia começou com Coleridge, Shelley e Keats (Prescott, p. XXIX). A norma da doce melancolia tão dramàticamente desenvolvida em *The Philosophy of Composition* aparece já anteriormente na sua recensão de Drake-Halleck (*Southern Literary Messenger*, Abril, 1836) juntamente com o dogma de que tudo o que é ridículo «está totalmente em guerra com o Sentimento Poético» e com os sentimentos do «místico» e do «augusto» que elevam a «fantasia» à imaginação (Laser, pp. 73-74).

dessa Beleza cujos elementos talvez pertençam apenas à eternidade.

Aquele prazer que é simultâneamente o mais puro, o mais elevado e o mais intenso, é derivado, afirmo eu, da contemplação do Belo. Só na contemplação da Beleza nos é possível alcançar aquela agradável elevação ou excitação *da alma*, que reconhecemos como o Sentimento Poético... Eu faço da Beleza, portanto — empregando a palavra como incluindo o Sublime — eu faço da Beleza o domínio do poema [1].

Mas onde é que a «beleza» está localizada? Onde, senão na experiência de si própria? «Quando, na verdade, os homens falam de beleza referem-se precisamente não a uma qualidade... mas a um efeito — eles referem-se, em resumo, justamente àquela intensa e pura elevação da *alma*... que se sente em consequência da contemplação do «belo» [2]. Uma certa amálgama ou associação de conteúdos — o belo e o melancólico quando são «criados rìtmicamente» [3] num poema — produz no leitor aquela agradável elevação de alma que justamente deve ser conhecida por beleza [4]. Tal devoção à «beleza celestial» provoca uma resoluta desaprovação da «paixão» e, evidentemente, um rigoroso antididacticismo.

A manifestação do princípio (estético) encontra-se sempre *numa elevada excitação da alma* — completamente independente daquela paixão que é a intoxicação do Coração — ou daquela Verdade que é a satisfação da Razão.

Porque em relação à Paixão, infelizmente, a sua tendência é mais a de degradar a alma do que elevá-la.

Aludo à heresia do *The Didactic*... Especialmente nós, americanos, temos apoiado esta feliz ideia; e muito em especial nós, bostonianos, temo-la desenvolvido na totalidade [5].

Estas últimas proposições kantianas abonam muito em favor de Poe. Contudo o quadro geral é nebuloso. A imprecisão etérea e a melancolia, vapores de pálida e langorosa beleza, engrinaldam a figura

---

[1] *The Poetic Principle.*

[2] *The Philosophy of Composition.*

[3] «Em resumo, eu definiria a Poesia das palavras como a *Criação Rítmica da Beleza*» *(The Poetic Principle)*. A acentuação da musicalidade e do ritmo nos últimos ensaios de Poe é sem dúvida alguma devedora das ideias de Shelley.

[4] Ver a análise desta circularidade por Charles C. Walcutt, «The Logic of Poe», *College English*, II (Fevereiro de 1941), 438-44.

[5] *The Poetic Principle.*

de Poe. Os seus poemas — *Ulalume, The Raven, Al Aaraaf, The City in the Sea, The Sleepers, Fairy-Land* — equivalem de modo atenuado e simplificado ao *Kubla Khan, The Ancient Mariner, Christabel* e *Youth and Age* de Coleridge. Os ensaios teóricos de Poe estão na mesma relação com os capítulos da *Biographia* de Coleridge. A teoria neoclássica, por forma que lhe é peculiar, tornou-se rígida ou petrificada e depois delapidou-se. Com a teoria romântica isso não se deu. Mas nalguns dos seus herdeiros liquefez-se ou até se evaporou. As ideias de Poe são estèticamente kantianas e coleridgianas, sofrendo o destino do senhor Valdemar. Estes escritores mereciam, e tiveram, melhores sucessores. Mas Poe tornou-se um dos mais notáveis, e a sua própria existência diz alguma coisa da época em que eles surgiram. É possível classificar Poe bem ou mal. Mas é difícil ignorá-lo. A sua crítica, diz Henry James, é «provàvelmente o mais requintado e completo espécime de provincianismo jamais preparado para edificação dos homens» [1]. Ele era, diz T. S. Eliot, «não sòmente um crítico heròicamente corajoso... mas um crítico de primeiro plano» [2].

3

Causa admiração aos investigadores o facto indiscutível de o «requintado provincianismo» de Poe ter sido altamente admirado por um espírito tão sofisticado como o de Charles Baudelaire. A ligação literária é ainda sublinhada pela biográfica: a simpatia levada até à identificação que Baudelaire sentia por Poe, o ver o seu destino representado no de Poe, na sua fuga (supostamente aristocrática e feudal) à cultura popular americana, e na sua suposta disciplina racional de espírito, tão estranhamente em contraste com a sua fraqueza nervosa, a sua dipsomania e espírito vagabundo.

O título da colectânea de poemas de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, representa um breve símbolo de devoção estética, a crença na beleza apesar do mal — alcançar a beleza através do mal —, o que contribuiu em grande parte para a reputação de Baudelaire. Contudo Baudelaire era um ensaísta, crítico, e jornalista, cujas ideias não se podem ligar com qualquer das versões mais simples da arte pela arte. Sobre a debatida questão de saber se a arte pode fugir aos princípios da moralidade, Baudelaire tinha pontos de vista complexos. Alternava entre o princípio

[1] *Hawthorne* (Nova Iorque, 1879) p. 62. James refere-se especificamente às críticas de Poe sobre os americanos seus contemporâneos.

[2] Revisão de *Israfel* por Hervey Allen, em *The Nation and Athenaeum*, XLI (Maio 2, 1927), p. 219.

de que a sua poesia é «*un livre d'art pur*» e o princípio oposto de que é um depoimento moral [1]. Noutros pontos insurge-se frequentemente contra a expressão geral da teoria da arte pura.

> A utopia infantil da escola da *arte pela arte* na orientação da moral... estava condenada à esterilidade. A arte pela arte era um flagrante desafio à natureza humana. À luz dos mais elevados e universais princípios da própria vida, devemos condenar o movimento da heresia [2].

> A paixão febril pela arte gangrena e devora tudo o mais. E isto... significa o desaparecimento da própria arte. A totalidade do ser humano desintegra-se. A especialização de uma única faculdade reduz-se até ao nada [3].

> A moralidade não aparece com um título formal. A moralidade penetra simplesmente, e mistura-se com a arte tão completamente como com a própria vida. O poeta é, a despeito de si próprio, um moralista, devido ao simples facto da rica plenitude da sua natureza [4].

Afirmações destas feitas por um Shelley, um Arnold, ou um Tolstoi, não têm o mesmo significado do que quando feitas por Baudelaire. Considerando-as no contexto dos ensaios em que aparecem, e considerando ainda outros ensaios de Baudelaire, vemos que há aqui uma acentuação bastante diferente da dos defensores didácticos da poesia. A acentuação, apesar da preocupação com a moral, recai de forma muito especial sobre a própria arte. Talvez que o tom de acentuação provenha mais do colorido total das passagens do que de quaisquer conceitos claramente expressos.

> Foi a imaginação que ensinou aos homens os valores morais da cor, forma, som, e perfumes. No começo do mundo a imaginação criou a analogia e a metáfora. A imaginação dissolve toda a criação. Misturando e tornando a ordenar os seus elementos segundo princípios que vêm da profundidade da alma humana, a imaginação faz um novo mundo, e até mesmo um novo reino da experiência sensorial.

---

[1] Marcel Françon, «Poe et Baudelaire», *PMLA*, LX (Setembro, 1945), 841.

[2] *L'Art Romantique*, in *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire*, ed. Jacques Crépet, III (Paris, 1925), 184.

[3] *L'Art Romantique*, *Oeuvres* III, 296.

[4] *L'Art Romantique*, *Oeuvres* III, 382.

> E como a imaginação criou este mundo (podemos dizê-lo, creio eu, mesmo em sentido religioso) é lógico que seja a mesma faculdade a governá-la [1].

> Será possível haver uma obra de arte perniciosa? É. É aquela que deforma os padrões da realidade viva... Se um romance ou uma peça forem bem feitos não podem induzir quem quer que seja a desviar-se da lei da natureza. A primeira exigência para uma arte sã é uma crença numa totalidade ordenada da experiência. Desafio seja quem for a mostrar-me um único trabalho da imaginação que satisfaça as exigências da beleza e seja simultâneamente pernicioso [2].

Uma passagem de um dos três ensaios que Baudelaire escreveu sobre Poe mostra como a doutrina da ordem moral na arte se pode relacionar com o uso artístico de materiais de género muito diferente. «O génio peculiar de Poe», escreve Baudelaire, «esse temperamento único permitia-lhe — num estilo simultâneamente impecável e horrìvelmente impositivo — revelar a imagem da irregularidade na ordem moral. Permitam que repita: ninguém deteve jamais tão maravilhoso êxito na descrição das anomalias humanas» [3]. A magia da anomalia, o polido resplendor da perversão, as flores nascidas do mal, são intrínsecas à visão baudelairiana da poesia como expressão moral.

Epílogo

Com o coração em repouso
Subi a cidadela íngreme
e vi a cidade
como do alto de uma torre,
hospital, prostíbulo, prisão,
e outros infernos
onde o mal docemente floresce,

Tu sabes, Satanás,
patrono da minha dor,
que não foi por vãs lágrimas
que eu subi, nessa hora;

---

[1] *Salon de 1859*, in *Curiosités Esthétiques*, *Oeuvres Complètes*, ed. Jacques Crépet, II (Paris, 1923), 274.

[2] *L'Art Romantique*, *Oeuvres*, III, 284.

[3] *Edgar Poe, Sa Vie et Ses Oeuvres*, in *Histoires Extraordinaires par Edgar Poe*, *Oeuvres*, ed. Jacques Crépet, VIII (Paris 1932), XXVIII-XXIX.

Mas, como um velho e devoto libertino,
fui procurar o gozo
da prostituta enorme
cuja infernal beleza
me torna sempre jovem.

Quer estejas a dormir
envolta em bruma
semi-embrutecida com o dia,
ou quer me surjas
arranjada de novo e
embelezada pelos dourados véus da noite,

Amo-te sempre, minha cidade infame!
As prostitutas
e os perseguidos
têm prazeres próprios para dar
que o rebanho vulgar
não pode perceber [1].

O narrador afirma, sem vergonha, o seu amor pela cidade infame, enorme prostituta. Sem vergonha? Sim, mas não sem algo mais, próximo da vergonha, uma consciência lùgubremente expressa de que ali há algo de vergonhoso. Há mais interesse moral aqui do que em certas espécies mais simples de celebração naturalista.

As versões dos românticos alemães e de Coleridge do poder criador da poesia tinham-se aproximado no sentido de diminuir a distância entre a arte e a natureza, ou no sentido de elevar a arte para uma natureza mais alta e mais ideal. A arte foi oposta ao artificial. Nalguns casos a finalidade era devolver a arte à «natureza» de uma honestidade primitiva e impoluta. Essa teoria ou era parte de um optimismo radical acerca do progresso que poderia ser alcançado pela imaginação humana, ou de uma irónica autoconfiança frente à insuficiência cósmica. A imaginação romântica não acreditava no pecado original. A natureza era boa. Com Baudelaire dava-se exactamente o contrário. A integração de que ele fala nalgumas das passagens citadas anteriormente devia ser uma espécie de transcendência sobrenatural — a «magia» da arte — mesmo que diabólica. A moralidade concebida por Baudelaire é algo que a arte pode caracterìsticamente alcançar — mas não o pode a natureza pura. A poesia de Baudelaire despreza a fertilidade vegetal, os vergéis e os bosques. A sua cidade ideal não comporta a vida das plantas.

[1] Tradução de Arthur Symons.

«A maioria das falsas ideias acerca do belo», diz Baudelaire no seu ensaio *In Praise of Face Paint (Éloge du Maquillage)* [1], nasceu da falsa ideia de moralidade, corrente durante o século XVIII. Nessa época o fundamento, a fonte e o arquétipo de toda a beleza boa e possível era vista na natureza. Na cegueira universal da época, a negação do pecado original passou desapercebida».

> Natureza! Deusa infalível! Foi ela que nos deu o parricida, e o canibalismo, e mil outras abominações que até seria inconveniente nomear. Por outro lado temos a filosofia (quero dizer autêntica filosofia) e a religião. São elas que nos dizem que devemos cuidar dos nossos pais quando forem velhos e pobres. (A natureza, a voz do nosso próprio interesse, diz-nos para os matarmos à paulada.) Olhemos sèriamente para o que é natural, a acção e os desejos do homem puramente natural. O que vemos é sinistro. Tudo o que é nobre e belo provém absolutamente da reflexão sensata.

Estes princípios gerais dão a Baudelaire a oportunidade de erguer um pequeno relicário extravagantemente dourado à volta da imagem civilizada da mulher bem maquilhada.

> É dever da mulher, e seu direito, dar a si própria um toque final mágico, um brilho sobrenatural. Ela deve espantar-nos e encantar-nos. Ela é uma espécie de ídolo, e deve dourar-se *(se dorer)* até se tornar um objecto digno da nossa adoração *(pour être adorée)*.
>
> O «rouge» e o «rimmel» são os símbolos de um modo de existência elevado e sobrenaturalmente intenso. A moldura escura torna o olhar mais profundo e individual; aprofunda o carácter do olhar como uma janela aberta sobre o infinito. A cor febril da face aumenta o brilho dos olhos, e cria numa mulher suficientemente bela o olhar misteriosamente apaixonado da sacerdotisa.

Baudelaire tem dificuldade em dizer que não está a falar acerca da arte como mimese. «Não estou a tentar dar à arte a função estéril de imitar a natureza.» Menos ainda, se possível, é o caso de considerar a arte uma ilusão. «Não há vantagem em tentar esconder a cosmética

---

[1] Isto apareceu no *Le Figaro*, de 3 de Dezembro de 1863, como o N.º 11 de uma série intitulada *Le Peintre de la Vie Moderne*. O texto pôde ser encontrado em *L'Art Romantique, Oeuvres Complètes*, ed. Jacques Crépet, III (Paris, 1925), 95-100.

ou fazê-la passar despercebida. Deve ser proclamada — se não com jactância, pelo menos com um certo grau de candura.» A arte é, então, um realce mágico. Mas de quê? O fim da exposição pode ocasionar uma certa contradição em relação ao ponto de vista inicial da natureza sombria. É verdade que as virgens outrora recrutadas em Crotona desempenham um novo papel. Mas não foram totalmente eliminadas da teoria. «Os artifícios cosméticos não podem melhorar a fealdade. Podem apenas servir o que começa com o belo.» Baudelaire, ao ser menos do que um puro teórico da arte pura, é uma das testemunhas desta teoria mais digna da nossa respeitosa atenção.

Na França do século XIX a principal batalha da «arte» foi ganha por Baudelaire. Depois dele, a asserção simplesmente estética fragmenta-se no formalismo *parnasiano*, no exotismo, na complicada versificação de Leconte de Lisle ou de Théodore de Banville [1]. A linha principal da poesia e da poética francesa, com Verlaine e mais ainda com Mallarmé, progride para temas mais subtis de comunicação musical, de irónica subtileza e símbolo — símbolo acima de tudo [2]. A campanha mais simples da arte pela arte, durante a segunda metade do século XIX, desenrola-se com grande sucesso em novo campo de batalha, em Inglaterra.

4

O esteticismo em Inglaterra, disse um escritor moderno, «não foi um movimento súbito: a natureza do movimento, de Keats a Tennyson e Dante Gabriel Rossetti, não deixou, mesmo a meio da carreira de Arnold, de se tornar aparente ao crítico que julgou os grandes românticos. A insistência em julgar a poesia como «crítica da vida» é idêntica à reacção do crítico contra a posterior tradição romântica: põe ênfase onde a julga mais necessária [3]. O próprio Arnold deixou depoimentos como este, que se encontra no Prefácio a Wordsworth (1879):

> A moral é frequentemente tratada de um modo falso e acanhado... torna-se aborrecida para alguns de nós. Por vezes vemos qualidades até mesmo num poema de revolta contra ela: num poema que poderia ter por lema as palavras de Omar Khayam: «Compensemos na taberna o tempo que perdemos na mesquita.» Ou somos atraídos por um poema que lhe é indiferente; poesia cujo conteúdo pode ser um

---

[1] A ideia da arte pela arte pode ser vista noutros autores. Mistura-se com a teoria realista, por exemplo, nas cartas de Flaubert. Ver Gilbert e Kuhn, pp. 490-8.

[2] Cf. Cap. XXVI.

[3] F. R. Leavis, *Scrutiny*, VII (Dezembro de 1938), 324-5.

> qualquer, mas cuja forma é estudada e requintada. Em qualquer dos casos iludimo-nos e a melhor cura para a nossa ilusão é deixarmos os espíritos repousarem nessa grande e inexaurível palavra *vida* até compreendermos o seu significado. Uma poesia de revolta contra as ideias morais é uma poesia de revolta contra a vida, uma poesia da indiferença pelas ideias morais é uma poesia da indiferença pela vida [1].

A separação abrupta entre o artista e o mundo da «classe média» e a moralidade da «classe média» [2] — ou, como pode ser concebida de modo um tanto ou quanto diferente, a sua revolta contra a subserviência perante as massas e as regras da civilização industrial — foi assinalada em Inglaterra pela publicação dos *Poems and Ballads*, de Swinburne, um volume declamado com ardente devoção por Saintsbury e outros estudantes de Oxford no Outono de 1866 [3]. Os «membros ágeis», «os grandes e estranhos pecados», o *laus veneris*, as dores, foram em inglês a contrapartida mais musicalmente vaga e voluptuosa do mal que ùltimamente havia florescido em França, o paganismo de Gautier, o satanismo de Baudelaire. Durante as três décadas seguintes, as ideias teóricas do movimento foram mais intensamente proclamadas por três autores: por Pater, por Whistler (que actuou judicialmente contra a crítica moralista de Ruskin), e por Wilde. Os ensaios de Wilde coligidos sob o título *Intentions*, em 1891, formam talvez o mais imponente monumento teórico.

Quanto ao «esteticismo prático», o artista pondo em prática na vida as suas teorias, a última fase mostra-nos uma certa repetição e embelezamento da fase inicial. A exploração baudelairiana do vício, a sua decadência e morte precoce, tem o seu equivalente em Inglaterra na perversão de Wilde, no seu julgamento, tragédia e morte. «Eu tratei a arte», diz ele no seu *De Profundis*, «como a suprema realidade, e a vida como um simples modo de ficção» [4]. O ensaio de De Quincey, «On Murder, Considered as One of the Fine Arts» tem o seu paralelo na obra de Stevenson «Villon, Student, Poet and Housebreaker» e no estudo «Pen, Pencil, and Poison» que Wilde inclui nas suas *Intentions*. Uma das notáveis características do movimento é uma espécie de dandismo estético, uma extravagância no vestir e no porte correspondente à extravagância da vida interior — homens com casacos de veludo e calções pelo joelho, com uma

---

[1] *Essays in Criticism, Second Series* (Londres, 1888), p. 144.

[2] Em França os adversários durante esse período foram a filosofia positivista de Comte e a sociedade «burguesa» do Segundo Império.

[3] Cf. Dorothy Richardson, «Saintsbury and Art for Art's Sake in England», *PMLA*, LIX (Março de 1944), pp. 245-6.

[4] *De Profundis* (Nova Iorque, 1950), p. 77.

flor na mão [1], e mulheres vestidas com elegantes túnicas da época pré-rafaelita. Todos estes seguem a vocação de adorar a beleza.

A teoria da arte como finalidade, durante a fase inglesa, tratou intensamente dos termos «arte» e «beleza». A «beleza» era qualquer coisa de muito puro, de muito diferente de tudo o mais. Assim era a «arte». A «Beleza», disse Wilde, «é o símbolo dos símbolos. A beleza revela tudo, porque não exprime nada» [2]. E: «Toda a arte é inútil» [3]. A arte, disse Whistler na sua *Ten O'Clock Lecture*, de 1888, está

> egoìsticamente preocupada apenas com a sua beleza — não tendo vontade de ensinar — procurando e encontrando o belo em todas as circunstâncias e em todos os tempos [4].

E contudo a «beleza» da arte pela arte estava longe de ser uma ideia fria ou platónica. Tem, de certo modo, de se reconciliar com duas ideias muito ardentes, próximas do centro da teoria e que são — «sensação» e «paixão» — ou a «sensação» intensificada pela «paixão» (a que ponto chegámos desde Kant e Poe!). A «chama de êxtase dura como um diamante» que deve «queimar-nos» como nos é pedido na conclusão da *Renaissance* de Pater, traz a aura de um sensacionalismo vacilante — a filosofia do momento que passa — tão escandaloso para os seus contemporâneos, que esta conclusão foi omitida na segunda edição.

> Não o fruto da experiência, mas a própria experiência, é a finalidade. De uma vida variegada e dramática apenas nos são dadas algumas pulsações. Como é que podemos ver nelas o que só pode ser visto pelos sentidos mais agudos? Como é que poderemos passar suavemente de um ponto para outro, e estarmos sempre presentes no centro onde o maior número de forças vitais se une na sua mais pura energia?

A resposta encontra-se na palavra *paixão*. «As grandes paixões podem dar-nos este apressado sentido da vida... Tenhamos porém a certeza de que é paixão... É a paixão poética, o desejo de beleza, o amor da arte pela arte, que nos pode dar tal sabedoria.» Ou, como diria Wilde:

> A emoção pela emoção é a finalidade da arte, e a emoção pela acção é a finalidade da vida [5].

---

[1] «With a poppy or a lily in your medieval hand» (W. S. Gilbert, *Patience*, in *Plays and Poems*, Nova Iorque, 1932, p. 200.

[2] *The Critic as Artist*, in *Intentions* (Londres, 1913), p. 145.

[3] Prefácio de *Dorian Gray*.

[4] *The Gentle Art of Making Enemies* (Nova Iorque, 1890), p. 136.

[5] *The Critic as Artist*, in *Intentions* (Londres, 1913), p. 169.

E isto, explicava Wilde, era a razão pela qual «toda a arte é imoral». O grito de angústia mais frequentemente repetido era o do artista contra as reivindicações da sociedade expressas pelos materialistas, contra a pressão do filistinismo do ambiente quotidiano [1].

Uma teoria moral da arte, notemos de passagem, é intrìnsecamente uma teoria acerca de um conteúdo. Como disse o crítico moralista John Ruskin:

> O quadro que tiver as ideias mais nobres e mais numerosas, mesmo que estranhamente expressas, é um quadro maior e melhor do que aquele que tiver ideias menos nobres e menos numerosas, embora muito belamente expressas. Nem o peso, nem a massa, nem a beleza da execução podem exceder o peso de um fragmento de pensamento [2].

Mas a refutação feita pela «arte pela arte» foi em certa medida apenas o reflexo de um mesmo tipo de escolha, arriscada captura de um peão num jogo de xadrez, um triunfo demasiado fácil sobre o rigor moralista através da introdução de um rigor rival.

> As únicas coisas belas... são as coisas que não nos dizem respeito. Enquanto uma coisa nos for útil ou necessária, ou nos afectar de qualquer modo, quer pela dor quer pelo prazer... está fora da esfera própria da arte. Deveríamos ser mais ou menos indiferentes ao conteúdo da arte [3].

O esteticismo do século XIX tinha as suas ideias próprias acerca do que é um assunto aceitável para arte. Era, grosso modo, aquele complexo de motivos que já vimos de relance em Poe e Baudelaire, o exótico e o bizarro, o mórbido e o feio, e o dourado e artificial [4]. E progressiva-

---

[1] Ver, por exemplo, Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, p. 143: «A Humanidade toma o lugar da Arte, e as criações de Deus são aceites pela sua utilidade».

[2] *Modern Painters*, Parte I, Secção I, Capítulo 2. Ruskin diferia de Arnold por os seus interesses serem mais confessadamente práticos e sociológicos, e diferia ainda dos críticos sócio-realistas franceses ou russos pela orientação medievalista do seu pensamento, e a cultura de uma norma de valores artesanal. Mas mais ainda do que Arnold, Ruskin mantinha-se no conceito público como um símbolo do crítico moral. «As grandes artes», dizia ele... «tiveram, e só podem ter, três direcções principais de finalidade: primeira, fazer cumprir a religião dos homens; segunda, aperfeiçoar o seu estado ético; terceiro, prestar-lhes serviços relevantes». (*Lectures on Art*, Nova Iorque, 1880, p. 17). Cf. Charles A. Yount, *The Reaction Against Ruskin in Art Criticism* (Chicago, 1941).

[3] Wilde, *The Decay of Lying*, in *Intentions*, pp. 16-17.

[4] Cf. William Gaunt, *The Aesthetic Adventure* (Londres, 1945), pp. 1-10.

mente a zona escura desta tríade só se tornava aceitável sob o artifício do ornamento. A arte pela arte — a arte da época do Yellow Book — era a arte de um «mundo vistosamente colorido» [1], um mundo fora deste mundo, fora do contexto sócio-real da classe média do século XIX. A beleza tinha «leves pés dourados» [2]. Esta era uma expressão do isolamento do artista, o aristocrático exclusivismo do interesse, a retirada para o luxo da torre de marfim, por causa da qual viria a auferir tanto menosprezo por parte dos sectores sócio-realistas. Ao mesmo tempo é importante notar que tal exclusivismo era capaz de ênfases um tanto diferentes. Wilde, na passagem acima citada, pretende aparentemente dizer que há alguns assuntos que nos dizem respeito, e outros que não, e só os últimos são artísticos. Mas uma pessoa podia utilizar aproximadamente as mesmas palavras e transmitir o significado diferente, de que todos os assuntos, mesmo aqueles que mais nos dizem respeito, de algum modo deviam ser tratados pelo artista com certo distanciamento. «Devemos ser mais ou menos indiferentes ao assunto da obra de arte.» Isto seria uma continuação e uma degeneração da «capacidade negativa», o conceito antipartidário defendido por Keats, a tolerância de «incertezas, mistérios e dúvidas». «Odiamos a poesia que tem um desígnio palpável sobre nós» [3]. A arte pela arte pode ser vista como uma espécie de indiferença estético-científica, uma reacção intelectual contra o torrencialismo romântico da emoção pessoal. A *Philosophy of Composition*, de Poe, fazendo uma parada do debate racional e da eficácia profissional em relação à mais melancólica e doce emoção que um ser humano pode sentir, a morte de uma mulher bela, combinava uma perspectiva extremamente exclusivista do conteúdo com um afastamento estético que viria a tornar-se típico. A arte pela arte tem sido descrita com certa penetração de espírito como uma espécie de regresso à *vita contemplativa*, o *Bios Theōrētikos* da era cristã. A exposição desta ideia por Schopenhauer ficou durante algum tempo na obscuridade, mas tornou-se popular cerca do fim do século [4]. Esta aproximação do ascetismo, pelo menos nos homens de letras e nos pintores, estava bastante próxima do medievalismo do século XIX — com a diferença de que entre a Idade Média e o século XIX, este, especialmente no que se refere à arte pela arte, tinha muito menos coisas para contemplar.

---

[1] *The Critic as Artist*, in *Intentions*, p. 145.

[2] *The Critic as Artist*, in *Intentions*, p. 186.

[3] John Keats, *Letters*, ed. M. B. Forman, 2.ª edição (Oxford, 1935), pp. 72, 96: N.os 32 e 44 (Dezembro 21, 1817, e Fevereiro 3, 1818); cf. seu conselho a Shelley, p. 507: N.º 227 (Agosto 9, 1818).

[4] Gilbert and Kuhn, p. 472.

5

Na última fase da arte pela arte a discussão transformou-se algumas vezes em apelo a um elemento estético da «forma» supostamente puro. A «forma», disse Wilde, «é tudo. É o segredo da vida.» «Comecemos por prestar culto à forma, e não há segredo da arte que não nos seja revelado» [1]. O termo «forma» podia ser, uma que outra vez, um tanto ou quanto misterioso, mas tinha pelo menos estreita relação com a ideia de habilidade técnica, pelo menos no que esta era considerada como qualidade discernível na obra de arte em si mesma. Isto significava num sentido, no sentido literal, a habilidade da técnica do verso. Assim Wilde entrava em êxtase quando falava dos poderes da rima.

> A rima... torna-se nas mãos do verdadeiro artista não sòmente um elemento material de beleza métrica, mas também um elemento espiritual de pensamento e paixão... a rima... pode transformar palavras de homem em fala de deuses; a rima, única corda que juntámos à lira dos Gregos [2].

O assunto pode ser perfeitamente exemplificado, embora por forma mais simples, na prática dos poetas e tradutores ingleses «parnasianos» (o grupo «Rondelier»), Payne, Lang, Dobson, Henley, Gosse — que seguiam Théodore de Banville na devoção aos poetas franceses da Idade Média e do «Renascimento» (Villon, Charles d'Orleans, Marot, Ronsard), e nas complicadas formas fixas que eles aperfeiçoaram, o *rondeau*, *ballade*, *villanelle*, *chant royal*, triolé [3]. «Eu queria escrever uma ode, e saiu-me um soneto.»

Mas noutro aspecto, talvez a longo prazo mais significativo, a produção literária do século XIX, orientada no sentido de uma mais requintada técnica e «forma», estabeleceu uma nova espécie de ligação, tanto literal como metafórica, entre a poesia e as artes visuais e a música [4]. O conceito da poesia como «música», no final do século XIX, conduziu a uma nova subtileza, mais requintada do que os pontos de vista miméticos do século XVIII, e em França isto constituiu uma parte importante do pensamento simbolista [5]. A relação com a arte visual no estilo

---

[1] *The Critic as Artist*, in *Intentions*, pp. 201-2.

[2] The *Critic as Artist*, in *Intentions*, pp. 102-3.

[3] Ver James K. Robinson, «A Neglected Phase of the Aesthetic Movement: English Parnassianism», *PMLA*, LXVIII (Setembro, 1953) 733-54.

[4] Cf. Cap. XIII.

[5] Cf. Cap. XXVI, pp. 700-8.

característico da arte pela arte, retrocedendo a *Les Orientales* de Hugo (1829), e a *Emaux et Camées*, de Gautier (1853), foi de certo modo mais metafórica e provàvelmente mais falaz. Numa nota acerca de *Emaux et Camées* Gautier escreveu:

> Este título... exprime o plano de tratar assuntos mínimos de modo rigorosamente formal — como trabalhar uma superfície de ouro ou cobre com esmaltes brilhantes, ou utilizar a roda do gravador em pedras preciosas, ágata, cornalina ou ónix. Cada obra deve ser tão finamente cinzelada como uma imagem para a tampa de uma caixa de jóias, ou um anel de brasão — algo que nos recorde as medalhas antigas que os pintores e escultores conservam nos seus estúdios [1].

Com o mesmo espírito Pater falou de se fazer da linguagem «um estudo sério, pesando o poder exacto de cada frase e de cada palavra, como se fossem de metal precioso» [2]. *Améthystes*, *Rimes Dorées*, *Intaglios*, «Thoughts in Marble», *Proverbs in Porcelain*, *Ballades in Blue China* são característicos deste período. Representam a paixão das superfícies macias e dos recortes nítidos, sendo o poema tanto quanto possível concebido como um objecto, uma forma sólida, e não um discurso. Se este era um ideal difícil de alcançar pela literatura, a teoria estética geral podia, contudo, olhar intensamente nessa direcção. Wilde aplaudia a arte puramente decorativa, o arabesco, em virtude da «sua deliberada rejeição da Natureza como ideal de beleza, assim como do método imitativo do pintor vulgar» [3]. Durante esta época a arte visual, reagindo contra as recentes reivindicações da fotografia, tentou aproximar-se da música, que era considerada uma forma quase pura e portanto um ideal artístico. Um exemplo bastante elucidativo desse movimento, embora intencionalmente criado, é o quadro que Whistler faz da mãe, e a que dá o título: «Arranjo em Cinzento e Preto» [4].

O mais notável descendente do movimento da arte pela arte, durante o começo do século xx, foi a escola do puro «formalismo» crítico nas artes gráficas. Muito mais do que qualquer espécie de crítica literária,

---

[1] *Les Progrès de la Poésie Française depuis 1830*, in *Histoire du Romantisme*, 3.ª edição (Paris, 1874), p. 322.

[2] *Marius the Epicurean*, Capítulo VI (Londres, 1893), p. 71.

[3] *The Critic as Artist*, in *Intentions*, p. 200.

[4] Ver Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, p. 82, em *Nocturnes* de Whistler. Wilde disse que «a música é o tipo perfeito de arte» porque «ela não pode nunca revelar o seu último segredo» (*Intentions*, p. 148); e Pater: «Toda a arte aspira constantemente à condição da música» (*The School of Giorgione*, in *The Renaissance*, Ed. Modern Library, p. 111).

esta escola continuou e acentuou a tendência estética, não sòmente no sentido da pureza da forma, mas ainda no sentido do exclusivismo do apelo. «À medida que a arte se torna mais pura», diz Roger Fry, «diminui o número de pessoas que a admiram... ela apela apenas para a sensibilidade estética, que é comparativamente fraca na maioria dos homens [1]. «O elemento representativo numa obra de arte», diz Clive Bell no seu tratado clássico intitulado *Art*, «pode ser ou não prejudicial; mas é sempre irrelevante» [2]. Fala-nos muito da «emoção peculiar provocada pelas obras de arte», «a emoção estética» cujo correlativo é algo a que se chama «forma significante».

> Que qualidade é compartilhada por todos os objectos que provocam as nossas emoções estéticas? Qual a qualidade comum a Santa Sofia e às janelas de Chartres, à escultura mexicana, a um vaso persa, a tapetes chineses, aos frescos de Giotto, em Pádua, e às próprias obras-primas de Poussin, Piero della Francesca e Cézanne? Sòmente parece possível uma resposta — a forma significante. Em cada uma delas, as linhas e as cores combinadas de determinado modo, certas formas e relações de formas, agitam as nossas emoções estéticas [3].

A teoria, apesar de uma tendência maior para a tautologia do que a que se pode notar em outras teorias de arte, não seria má de todo se pudesse responder à seguinte pergunta: Até que ponto as linhas e as cores atingem a sua «significação» completa se forem totalmente expurgadas da nossa experiência óptica concreta. A semelhança de um círculo com o sol e com a lua, e com a roda, o contraste entre a linha recta talhada geomètricamente e todo o mundo da natureza orgânica. O problema, como já sugerimos, pode não ter contrapartida exacta na literatura [4], mas pode contudo, *a fortiori*, trazer alguns ensinamentos para a teoria literária. Aquilo que quase não é possível em linhas e cores, ainda menos pode ser possível em palavras. Mais uma vez, a diferença entre formalismo estético e quaisquer ideias que o historiador de metafísica deseje imputar a Kant não eliminará o facto de que este formalismo (uma teoria de valores artísticos geométricos não empíricos), descende em linha recta, embora um pouco confusa, do apriorismo kantiano [5].

[1] *Vision and Design* (Londres, 1920), p. 10.

[2] *Art* (Nova Iorque, c. 1914), p. 25.

[3] *Art* (Nova Iorque, c. 1914), p. 8.

[4] As versões francesa e italiana da «poesia pura» do século XX (sílabas sem sentido) e as experiências russas do «transentido» da linguagem são um paralelo.

[5] Os críticos formalistas apelam frequentemente para os elementos matemáticos da teoria de Platão. Cf. Cap. I, p. 28.

6

Nas teorias didácticas do século XIX, a arte, mesmo quando tomava a dianteira criadora, tinha de ser de certo modo fiel à realidade básica das coisas. Na fórmula de Arnold — a arte é uma «crítica da vida» — a crítica, òbviamente, teria de ser de certo modo fiel, ou limitada pelo seu objecto. Mas a arte pela arte, tanto no início como mais tarde, sentiu necessidade de afirmar quase o contrário. Assim Whistler dizia em termos que fazem lembrar Baudelaire:

> Que a natureza tem sempre razão é uma afirmação artìsticamente tão pouco verdadeira, como qualquer uma cuja verdade seja universalmente aceite. A natureza raramente tem razão, e a tal ponto que quase se poderia afirmar que a natureza está usualmente errada: quer dizer, a condição de perfeita harmonia que merece a realização de um quadro é nela muito rara [1].

A mitopoeia de Schelling e de Friedrich Schlegel e o neo-humanismo de Arnold, assim como algumas formas da tendência sócio-realista, eram exemplos de uma grandiosa concepção do poder do artista em dar nova forma à realidade. O princípio moralmente didáctico, o reconhecimento do indiscutível poder do artista sobre a vontade e o coração dos homens, esfumava-se subtilmente em conceitos idealistas de imaginação criadora ou de vontade criadora. De igual modo também a noção da arte como criadora era susceptível de receber um desvio mais puramente estético, mais «lúdico». Um historiador francês do romantismo e dos seus efeitos sobre a vida real aponta que o século XIX se encheu de pecados copiados dos poetas e dos romancistas. Por exemplo, a vaga de suicídios que varreu a França durante dezenas de anos a meio do século seguiu o padrão de sentimentos expresso em romances como *Werther* e *René*, e na poesia e prosa mórbidas de escritores como Petrus Borel, Philothée O'Neddy e Alphonse Rabbe [2]. Heine, nas suas *Florentine Nights* (1836), mostra até que ponto este argumento pode ser ridiculamente ousado quando

---

[1] *The Gentle Art of Making Enemies*, p. 143.

[2] Louis Maigron, *Le Romantisme et les Moeurs* (Paris, 1910), Capítulo II, «*Le Romantisme et le Suicide*», esp. pp. 314-15, 324, 332-3, 337, 347. «*En voici un, par exemple, Marcel V..., qui se vante d'avoir "tout goûté, tout épuisé" de la vie conformément aux meilleurs principes romantiques... Il relit* Obermann, René, Joseph Delorme; *et avant de se tuer, juge original de chanter un «hymne à la Mort»* (p. 324). «*Je lègue à notre cher Club la petite bibliothèque de vous bien connue. A vous particulièrement j'ai réservé* Werther, René, Obermann, les Oeuvres *de Rabbe*, et Jacques... *C'étaient mes bréviaires*» (p. 347).

afirma que a beleza das mulheres italianas é um exemplo nítido da influência exercida pelas belas-artes sobre o físico humano. Pode ter havido um período em que a natureza forneceu modelos à arte, mas agora tudo se passa por forma diferente. «O sentimento do belo penetrou toda a gente.» «O espírito trabalha a carne» [1]. Mais moderadamente, o teórico pode observar que a arte nos ensina o que devemos ver na natureza, e que é característico dos seres humanos, como diz Goncourt, «não ver nada na natureza que não seja uma lembrança e recordação da arte» [2].

As noções que acabámos de delinear — a de que a natureza é inferior à arte (de modo que a arte é forçada a não ser verdadeira) e a de que a arte tem o poder de se antecipar e modificar a natureza — são desenvolvidas com fino e paradoxal abandono por Wilde no seu diálogo *The Decay of Lying* (1889). No que se refere à arte e à verdade:

> A minha experiência diz-me que quanto mais estudamos a Arte menos nos preocupamos com a natureza. O que a arte realmente nos revela é a falta de intenção da natureza, as suas estranhas cruezas, a sua extraordinária monotonia, a sua condição absolutamente inacabada. A natureza tem evidentemente boas intenções mas, como disse Aristóteles, não pode executá-las [3].
>
> Se não se puder fazer nada para controlar, ou pelo menos para modificar a nossa monstruosa adoração dos factos, a arte tornar-se-á estéril e a beleza deixará de existir na terra.
>
> Até mesmo o senhor Robert Louis Stevenson, esse delicioso mestre da prosa delicada e fantasiosa, está tocado por este moderno vício, porque positivamente não conhecemos outra palavra para o designar. É possível retirar a uma história a sua realidade tentando torná-la demasiado verdadeira e o *The Black Arrow* é inartístico até ao ponto de não se lhe poder apontar um único anacronismo, ao passo que a transformação do Dr. Jekyll é tão perigosamente verdadeira que parece uma experiência descrita no *Lancet* [4].

---

[1] *Florentinische Nächte* (Viena, 1945, Ed. Amandus), pp. 19-20, «*Erste Nacht*». «*Die Natur hat hier den Künstlern das Kapital zurückgenommen, das sie ihnen einst geliehen, und siehe! es hat sich aufs entzückendste verzinst. Die Natur, welche einst den Künstlern ihre Modelle lieferte, sie kopiert heute ihrerseits die Meisterwerke, die dadurch entstanden. Der Sinn für das Schöne hat das ganze Volk durchdringen, und wie einst das Fleisch auf den Geist, so wirkt jetzt der Geist auf das Fleisch*».

[2] Albert Cassagne, *La Théorie de l'Art pour l'Art en France* (Paris, 1906), p. 325.

[3] *Intentions* (Londres, 1913), p. 1.

[4] *Intentions*, pp. 8-9.

> Wordsworth esteve nos lagos, mas não foi nunca um poeta dos lagos. Encontrou nas pedras os sermões que já lá tinha escondido. Pregava moral enquanto passeava pelo distrito, mas o seu trabalho de qualidade só foi produzido depois do seu regresso, não à natureza, mas sim à poesia. A poesia deu-lhe «Laodamia» e os belos sonetos e a grande Ode, tal como ela é. A natureza deu-lhe «Martha Ray» e «Peter Bell» e a prontidão da pá do senhor Wilkinson [1].

> Como método, o Realismo é um completo fracasso, e as duas coisas que todos os artistas deviam evitar são o modernismo de forma e o modernismo de conteúdo. Para nós, que vivemos no século XIX, qualquer século serve para fazer arte excepto o nosso... é sempre o moderno que se torna antiquado. Zola quis dar-nos uma descrição do Segundo Império. Quem é que agora se interessa pelo Segundo Império? [2]

> Hão-de invocar Shakespeare — como fazem sempre — e hão-de citar aquela banal passagem, esquecendo que esse infeliz aforismo acerca da Arte como espelho que reflecte a natureza, é dito deliberadamente por Hamlet para convencer os espectadores da sua absoluta loucura em todos os assuntos de arte [3].

E em segundo lugar o assunto da prioridade da arte sobre a natureza.

> Onde, senão nos impressionistas, obtemos nós esses maravilhosos nevoeiros pardos que se infiltram nas nossas ruas, esbatendo a luz dos candeeiros de gás e transformando as casas em sombras monstruosas? A quem, senão a eles e ao seu mestre, ficamos a dever essa neblina prateada que se forma sobre o nosso rio, e transforma em esbatidas formas a barca balouçando e a ponte arqueada? A extraordinária modificação que se verificou no clima de Londres nos últimos anos deve-se exclusivamente a uma determinada

---

[1] *Intentions*, p. 19. Uma crítica de Shakespeare com introdução de Wilde (p. 21) faz uma incisiva comparação com o que nós citámos de Tolstoi no nosso último capítulo. Do ponto de vista da Arte pela Arte, uma das falhas de Shakespeare é a excessiva importância dada ao carácter nas suas últimas peças, a sua grosseria e vulgaridade, o seu «realismo».

[2] *Intentions*, pp. 52-3.

[3] *Intentions*, p. 28.

> escola de arte. Para que serve a natureza? A natureza não é a grande mãe que nos gerou. É criação nossa. É no nosso cérebro que ela nasce para a vida. As coisas são porque as vemos, e o que vemos, e como vemos, depende da Arte que nos influenciou. Olhar para uma coisa é muito diferente de ver uma coisa. Ninguém vê nada enquanto não lhe descortinar a beleza. Então e só então, é que essa coisa passa a existir.
>
> Actualmente todos vêem os nevoeiros, não por serem nevoeiros, mas porque os poetas e os pintores lhes ensinaram os misteriosos encantos desses efeitos. Certamente houve nevoeiros durante centenas de anos em Londres. Tenho a certeza de que houve. Mas ninguém os viu, e assim nada sabemos acerca deles. Não existiram até que a Arte os inventou [1].

E se isto é verdade com a própria arte, que se passa com a crítica da arte? A noção de crítica de arte pela arte — ou de uma crítica que seria ela própria uma espécie de exercício artístico — foi fortemente encorajada. Críticos «impressionistas» de grande brilho começaram a aparecer em Inglaterra quase ao mesmo tempo que a obra de Lamb e Hazlitt — o «gosto» e a *bravura* de Hazlitt na apreciação da *Elizabethan Literature* ou dos *English Comic Writers*, as extravagâncias barrocas de Lamb referentes às tragédias de Shakespeare, ou à «Comédia Artificial» inglesa. Encontramos aqui o uso da metáfora, a referência pessoal evidente, e uma evocação longiniana do sentimento que não se encontrou na crítica inglesa anterior. Numa nota sobre a *Revenger's Tragedy*, Lamb confessa: «Nunca a li, mas sinto zumbidos nos ouvidos, e sinto um quente rubor espalhar-se-me pelas faces» [2]. E Hazlitt: «Eu digo o que penso: Eu penso o que sinto. Não posso deixar de receber certas impressões das coisas; e tenho suficiente coragem para declarar (de modo algo abrupto) o que elas são» [3]. Mais tarde, Sainte-Beuve diria que para ele a crítica era apenas um «meio de libertar por forma indirecta um poema escondido». «A crítica, como eu a entendo e quero praticá-la, é invenção e perpétua criação» [4]. O auge desta espécie de profissão só foi alcançado, porém, no final do séc. XIX, e nas três primeiras décadas do séc. XX, com críticos como Anatole France

---

[1] *Intentions*, p. 39.

[2] *Characters of Dramatic Writers Contemporary with Shakespeare*, 1808, in Charles and Mary Lamb, *Works*, ed. E. V. Lucas, I (Londres 1903), 48.

[3] *Works*, ed. de P. P. Howe, V (Londres, 1930), 175.

[4] *Portraits de Femmes* (1870), p. 411; *Portraits Littéraires* (1862-64), III, 546; de um capítulo manuscrito de René Wellek.

e Jules Lemaître, em França, Saintsbury e Quiller-Couch em Inglaterra, e os seus discípulos cosmopolitas da América, Huneker, Mencken, Nathan, ou Van Vechten — almas que se aventuraram entre obras-primas. A candura de Anatole France é talvez mais bem conhecida: «Para ser franco, o crítico deveria dizer: "Senhores, vou falar de mim próprio, a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine"» [1].

Pelo menos três princípios distintos parecem estar presentes na filosofia da crítica impressionista, e devemos assinalá-los para que o nosso relato seja exacto.

1) Que o equipamento mais necessário, ou o único necessário, do crítico é a sua sensibilidade. O depoimento clássico é o de Pater no Prefácio do seu *Studies* sobre o Renascimento:

> O que é importante... não é que o crítico possua uma definição correcta e abstracta da beleza para o intelecto, mas sim uma certa espécie de temperamento, o poder de se deixar emocionar profundamente pela presença de objectos belos [2].

O «Temperamento», disse Wilde, «é a primeira condição indispensável para o crítico — um temperamento requintadamente sensível à beleza» [3].

2) Que assim como o próprio artista é a pessoa mais sensível às impressões da beleza, o próprio artista é o único crítico autorizado. No seu processo contra Ruskin, Whistler queixava-se:

> Não é apenas quando a crítica é hostil que eu protesto contra ela, mas também quando é incompetente. Afirmo que ninguém, a não ser um artista, pode ser um crítico competente [4].

(O eco desta ideia ouve-se ainda no nosso tempo, na opinião, por exemplo, de Eliot, que foi refutado por C. S. Lewis, com a observação de

---

[1] *On Life and Letters, First Series*, trad. A. W. Evans (Londres, 1911), Prefácio, p. VIII.

[2] Ver a apologia comparável do «sensorium do crítico», a sua «relação pessoal íntima», com a obra literária, o seu «apreciar», do «humor flutuante, a passagem do pungente momento de prazer», a «sua recusa» em sentir «duas vezes do mesmo modo o mesmo poema», pelo Professor de Harvard, Lewis E. Gates, no seu ensaio «Impression and Appreciation», em *Studies and Appreciation* (Nova Iorque, 1900), pp. 208-9; cf. Zabel, p. 21.

[3] *The Critic as Artist*, in *Intentions*, p. 194.

[4] *The Gentle Art of Making Enemies* (Nova Iorque, 1890), p. 6.

que o poeta com este argumento se proclama a si próprio «King of Pointland», porque pode acreditar no julgamento daqueles que o reconhecem como poeta apenas em virtude de ser um poeta e por isso poder julgá-los. É verdade, nota Lewis, que o bom raciocínio só pode ser reconhecido por um bom raciocinador: todavia não é verdade que a boa cozinha só possa ser apreciada pelos bons cozinheiros [1]. A poesia apareceria como um tipo de produto — em parte como o raciocínio, em parte como o cozinhado — o que pelo menos opõe considerável resistência à teoria de que sòmente os poetas podem ser críticos) [2].

3) Que um bom crítico, em virtude da sua própria crítica, é um verdadeiro artista, ou o mais verdadeiro de todos os artistas. Esta é a mais extremista teoria impressionista da crítica. É uma teoria da crítica autotélica, da crítica pela crítica, e é talvez a consequência lógica do paradoxo inicial da arte pela arte. A tese foi claramente definida talvez pela primeira vez com Friedrich Schlegel [3]. É desenvolvida por Wilde numa obra associada a *The Decay of Lying*, um longo ensaio dialogado intitulado *The Critic as Artist*.

> GILBERT: Sim: foi dito por alguém cuja graciosa memória nós veneramos, por cuja música Prosérpina foi levada a abandonar os seus campos da Sicília, música que fez os seus brancos pés agitarem, não em vão, as primaveras de Cumnor; a finalidade da crítica é ver o objecto tal como em si mesmo ele na realidade é. Mas isto é um erro muito sério, e não reconhece a forma mais perfeita da crítica, que é, na sua essência, puramente subjectiva, e procura revelar o seu próprio segredo, e não o segredo de um outro. Porque a mais elevada crítica trata a arte não como «expressão», mas puramente como «impressão».
>
> ERNEST: Mas será na realidade assim?
>
> GILBERT: Evidentemente que é. Que importância tem que a opinião do senhor Ruskin sobre Turner esteja certa ou errada? A sua prosa imponente e grandiosa, tão ardente e tão vivamente colorida na sua nobre eloquência, tão rica na sua trabalhada música sinfónica, tão segura e confiante na subtil escolha das palavras e dos epítetos, é pelo menos uma tão grande obra de arte como qualquer desses mara-

---

[1] Cf. Cap. V, pp. 106-7. O valor destas observações é evidentemente eterno.

[2] C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Londres, 1942), pp. 9-10.

[3] Cf. Cap. XVII, p. 452.

> vilhosos poentes que perdem a cor ou apodrecem nas suas corrompidas telas na galeria da Inglaterra [1].
>
> Há poucas horas, Ernest, perguntaste-me qual é a utilidade da crítica. Podias igualmente ter perguntado qual é a utilidade do pensamento. É a crítica, como diz Arnold, que cria a atmosfera intelectual da época. É a crítica, como espero dizer algum dia, que faz do espírito um fino instrumento... Considerando como instrumento de pensamento, o espírito inglês é grosseiro e subdesenvolvido. A única coisa que o poderá purificar é o crescimento do instinto crítico [2].

Esta passagem encerra por forma apropriada o ciclo do pensamento estético-impressionista, mostrando como no ilimitado reino do idealismo a teoria estética e didáctica se torna um todo, ou como a crítica impressionista pode ser assimilada à arte didáctica. Se a natureza, invertendo as nossas concepções usuais, tem de imitar a arte, então a arte, seguindo a mesma direcção, pode bem imitar a crítica. Ou uma arte, a que se designa a si própria de Arte, imitará, ou será grandemente influenciada por outra arte, aquela que se designa a si própria de crítica. Isto será mais fácil se a crítica por sua vez se chamar Arte. Assim Wilde e Arnold acham-se de acordo. Wilde e Arnold, o esteta e o moralista austero, foram ambos descendentes de Schelling e Friedrich Schlegel. Eram irmãos vitorianos. Ambos tinham, não sòmente uma baixa opinião do espírito inglês, mas uma visão da arte e da crítica como actividades livres destinadas a salvarem o homem da escravidão da filosofia e da religião.

---

[1] *Intentions*, pp. 140-1.

[2] *Intentions*, pp. 209-10.

A consideração teológica da ideia em discussão mostra como a servil imitação da aparência da natureza é estranha à arte, porque a exigência mais fundamental da arte é que o trabalho torne aparente, não qualquer coisa que já esteja feita, mas sim o espírito do qual procede. Assim como Deus faz com que a Criação, parte integrante do seu Ser, exista fora d'Ele — assim também o artista se transpõe e se coloca — não o que ele vê, mas o que ele é — em tudo o que faz. Assim, quem contemplar as miríades de paisagens assinadas por Deus, a cada modificação de luz, ou as características de qualquer animal ou homem, vê claramente que são literalmente *inimitáveis* e que há mais humildade em prosseguir à nossa maneira com o nosso impulso criador, do que em tentar obter efeitos idênticos através de um retrato.

A verdade é — e isto constitui a essência do mistério — que nós nada temos, para além do que recebemos.

Há considerável verdade nos paradoxos de Wilde sobre a mentira: verdade que, é escusado dizê-lo, nada tem que ver com o falso hegelianismo com que ele graceja. É verdade que as coisas são melhores no espírito do que nelas próprias, que elas só adquirem as suas reais dimensões depois de serem expressas, e que anseiam por serem incluídas no paraíso do pensamento poético ou metafísico, onde passam a viver fora do tempo, com uma vida que é universal. Que teria sido da guerra de Tróia sem Homero? Desafortunadas as aventuras que nunca forem narradas.

Mas aquilo que Wilde, asfixiado pelas rosas de papel do seu próprio esteticismo, não pôde compreender, é que a nossa arte não extrai sòmente dela própria aquilo que transmite às coisas; espalha sobre elas um segredo que nelas primeiramente descobriu, na sua substância invisível, ou nas suas intermináveis trocas e correspondências. Tirem-lhe «essa abençoada realidade dada de uma vez para sempre, no centro da qual nos encontramos» e ela deixará de ser. Ela transforma, remove, aproxima mais, transfigura; não cria. É pelo modo como ele altera a forma do universo através do seu espírito, para poder fazer com que uma forma apreendida nas coisas brilhe sobre um conteúdo, que o artista deixa marcada a sua obra. Ele recompõe para cada um, *na medida em que a poesia que há nele a ele o modifica*, um mundo mais real do que a realidade oferecida aos sentidos.

Assim, por estar submetida ao espírito de um homem, a lei da imitação, da semelhança, mantém-se constante na nossa arte, mas de certo

modo purificada. Deve transpor as regras secretas do ser, na maneira de produzir a obra, e ser tão fiel e exacta, na transformação da realidade de acordo com as leis que governam o trabalho a ser feito, como a ciência. O que faz deve reflectir, não a aparência material das coisas, mas algumas das significações ocultas, que sòmente Deus pode ver brilhar nas Suas criaturas — e por essa mesma razão se assemelhará também ao espírito criado que a sua maneira conseguiu discernir essas cores invisíveis. Semelhança sim, mas semelhança *espiritual*. Realismo, se quiserem, mas realismo transcendente.

> — Jacques Maritain, «The Frontiers of Poetry», em *Art and Scholasticism*, trad. de J. F. Scanlan (Nova Iorque, 1942), pp. 95-96, citado com autorização de Charles Scribner's Sons.

Quando a poesia perde de vista o maravilhoso, perde o seu significado e justificação. A poesia não pode florescer no nosso mundo vulgar e trivial. O milagroso, o maravilhoso e o misterioso são os únicos temas que admitem um tratamento verdadeiramente poético.

Esta concepção de poesia é, contudo, mais uma qualificação e limitação do que uma justificação genuína do processo criador da arte. É curioso que os grandes realistas do século XIX tenham tido a este respeito uma compreensão mais aguda do processo da arte do que os seus adversários românticos. É verdade que mantinham um naturalismo radical e sem compromissos. Mas era precisamente este naturalismo que os levava a terem uma mais profunda concepção da forma artística. Negando as «formas puras» das escolas idealistas, concentravam-se sobre os aspectos materiais das coisas. Em virtude desta concentração absoluta puderam vencer o dualismo convencional entre as esferas poética e prosaica. A natureza da obra de arte, segundo os realistas, não depende da grandeza ou pequenez do seu assunto. Não há assuntos impermeáveis à energia formadora da arte. Um dos maiores triunfos da arte é fazer-nos ver as coisas vulgares na sua forma real e à sua verdadeira luz. Balzac mergulhou nas mais pequenas características da «comédia humana». Flaubert fez profundas análises dos caracteres mais mesquinhos. Nalguns romances de Zola descobrimos descrições minuciosas da estrutura de uma locomotiva, de um estabelecimento de província, ou de uma mina de carvão. Nenhum detalhe técnico, por mais insignificante, foi omitido nesses relatos. Contudo, percorrendo as obras de todos estes realistas observa-se um enorme poder de imaginação que não é de modo algum inferior ao dos escritores românticos. O facto de este poder não ter sido reconhecido abertamente constituiu um sério inconveniente para as teorias naturalistas da arte. Nas suas tentativas para rebaterem as concepções românticas de uma poesia transcendente, regressaram à velha definição da arte como imitação da natureza. Ao

fazê-lo, perderam de vista o ponto principal, por não poderem reconhecer o carácter simbólico da arte. Se uma tal caracterização da arte fosse admitida, não haveria possibilidade de escapar às teorias metafísicas do romantismo. A arte é, evidentemente, simbolismo, mas o simbolismo da arte deve ser compreendido num sentido imanente e não transcendente: a beleza é «O Infinito finitamente apresentado», segundo Schelling. O real objectivo da arte não é, contudo, o Infinito metafísico de Schelling, nem tão-pouco é o Absoluto de Hegel. Deve ser encontrado em certos elementos estruturais fundamentais da própria experiência dos nossos sentidos — nas linhas, desenho, e nas formas arquitecturais e musicais. Estes elementos são, por assim dizer, omnipresentes. Livres de qualquer mistério, estão bem patentes e à vista: são visíveis, audíveis, tangíveis. Neste sentido, Goethe não hesitou em dizer que a arte não pretende mostrar a profundidade metafísica das coisas, mantém-se apenas à superfície dos fenómenos naturais. Mas esta superfície não é um dado imediato. Não damos por ela antes de a descobrirmos nas obras dos grandes artistas. Mas esta descoberta não se limita a um campo especial. Dentro do princípio de que a linguagem humana pode exprimir tudo, as mais altas e as mais baixas coisas, a arte pode abranger e penetrar na totalidade da esfera da experiência humana. Nada no mundo físico ou moral, nenhuma coisa natural e nenhuma acção humana, pode, pela sua natureza e essência, ser excluída do reino da arte, porque nada resiste ao seu processo formador e criador. «Quicquid essentia dignum est», diz Bacon no seu *Novum Organum* (Livro I, Aforismo CXX), «id etiam scientia dignum est». Este princípio é tão válido para a ciência como para a arte.

— Ernst Cassirer, *An Essay on Man* (New Haven, 1944), pp. 156-8, com autorização da Yale University Press.

CAPÍTULO XXIII

O EXPRESSIONISMO: BENEDETTO CROCE

1 — Expressionismo do século XIX, contexto e origem do idealismo de Croce, a sua *Estética*, neo-idealismo, *Autobiografia*. 2 — As quatro actividades do espírito, intuição-expressão como factor estético, exteriorização. 3 — Semelhança entre o Croce e Plotino, duplo conceito de forma e de arte, fealdade como fracasso da intuição, intuição simples *versus* intuição rica ou plena, analogia com a fundição do bronze. 4 — Duplicidade de Croce no tratamento básico do afectivo, «sentimento» na arte, «lirismo» segundo a sua última teoria (o artigo na *Britânica*, a *Essência da Estética*). 5 — Bases negativas do sistema: rejeição das figuras, géneros, regras, análise, etc., rejeição de termos de valor específico. 6 — Croce como crítico prático. *A Defesa da Poesia*, «Personalidade Poética» do autor (*Shakespeare, Ariosto e Corneille*), leitura antológica de Croce, abandono do enredo e da personagem, semelhança com Longino. 7 — Folha de balanço pró e contra o sistema, poder e influência de Croce.

1

Um recente estudo intitulado *The Mirror and the Lamp* [1] considera que uma das principais tendências da poética romântica foi a rejeição dos conceitos renascentistas de arte como imitação mecânica, em favor de um novo conceito de arte como criação orgânica. O espelho reflectia a imagem literal da realidade exterior a si próprio. A lâmpada projectava os seus próprios raios reveladores e organizadores para o vazio da escuridão. Um estudo anterior da poética do romantismo inglês [2] tentava mostrar que o conceito de imaginação criadora defen-

---

[1] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Nova Iorque, 1953).

[2] A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry* (Londres, 1926).

dido por Coleridge, Shelley e outros poetas era o mesmo que o conceito «estético» elaborado um século mais tarde por Benedetto Croce [1]. Os autores actuais, ao estudarem a estética e ao colocarem-na neste ponto da sua história, julgam que Croce na realidade realizou como que uma última definição e síntese da teoria expressionista da arte, que surgiu claramente pela primeira vez com os alemães e com Coleridge, e foi experimentada e amadurecida através das vicissitudes do século XIX, tal como nós em parte estivemos descrevendo. A estética de Croce está muito longe de se parecer com as perversões preciosamente envernizadas de Baudelaire, com o estudo em cinzento e preto de Whistler, e as irreverências revestidas de veludo de Wilde. Contudo, trata-se precisamente de uma teoria «estética», uma teoria superior da arte pela arte, uma profunda realização de tudo o que estava na base e em parte justificava o clamor do século XIX de que a arte tinha de ser pura.

A teoria de Croce desenvolve-se a partir de uma preocupação inicial com o pensamento histórico social, que vimos ser intrínseco a uma espécie de teoria didáctica do século XIX, e é a resolução parcial do conflito entre essa teoria e as versões mais rígidas da arte pela arte. Os seus primeiros estudos, dedicados às antiguidades da Itália e especialmente da sua Nápoles natal, resultaram ràpidamente na convicção de que a simples acumulação de conhecimentos concretos era fútil. Leu a *Scienza Nuova* de Vico. E chegou uma altura, em Março de 1893, depois «de um dia inteiro de intenso pensar», em que escreveu um ensaio intitulado «A História subordinada à ideia geral da arte». Pouco tempo depois, completou os seus estudos históricos com um período de concentração na economia, e uma fundamentada rejeição do Marxismo [2]. Em Fevereiro e Maio de 1900 leu, na Academia Pontaniana de Nápoles, uma memória intitulada *Tese Fundamental de uma Estética como Ciência de Expressão e Linguística Geral*, e esta memória, com algumas ampliações e a adição de uma secção histórica, veio a ser a sua *Estética*, que fez época e foi publicada em 1901. Anos depois, Croce realçou [3] a importância da sua *Essência da Estética* (ou *Breviário*), conferência escrita para a abertura do Rice Institute em 1912, e do seu artigo «Aesthetic» para a *Enciclopédia Britânica*, pelo qual ele se apropriou do termo «estética» do mundo de língua inglesa integrando-o no seu próprio conceito e sistema. Não deixaremos de prestar atenção a estes depoimentos. Todavia a *Estética* anterior não sòmente alicerça o sistema (e as objecções de Croce a todos os outros sistemas) mais deta-

---

[1] Croce na sua *Conversazioni critiche*, Terceira Série (Bari, 1932), e pp. 7-13, tem algumas dúvidas acerca da compreensão da sua filosofia por parte de Miss Powell.

[2] *An Autobiography*, trad. de R. G. Collingwood (Oxford, 1927), pp. 56-60.

[3] E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty* (Oxford, 1931), p. 223, n.º 1.

lhadamente, como revela em detalhes idênticos algumas consequências deste sistema para o estudo literário. Este trabalho veio juntar-se à *Logic* de Croce e à sua *Philosophy of the Pratical, Economic and Ethic*, para compor a *Philosophy of the Spirit*. Na sua «opinião» isto «esgota completamente todo o campo da filosofia» [1].

No idealismo hegeliano havia qualquer coisa, um mundo ou natureza, sobre o qual o espírito trabalhava segundo um processo dialéctico. O marxismo reduziu isto a um rigoroso trabalho monístico da natureza material dentro e através de si própria. Croce, utilizando para entrar no reino metafísico apenas a observação literária no que se refere à desagregação das regras e géneros clássicos da arte, chega a um monismo oposto, um monismo de espírito, mas igualmente rigoroso. As suas críticas aos géneros clássicos, como nos diz na sua *Autobiografia*, permitem-lhe pôr o dedo «no ponto em que a "natureza", produto do próprio espírito do homem, é introduzida no puro mundo espiritual da arte». Tendo «assim negado a realidade da natureza na arte», foi levado gradualmente a «negá-la em toda a parte e a descobrir em toda a parte o seu verdadeiro carácter, não como realidade mas como produto do pensamento abstracto» [2]. O «Espírito» na filosofia crociana é a «realidade absoluta». O Espírito «gera os conteúdos da experiência» [3]. Alguns destes conteúdos da experiência, é certo, assumem o carácter (por abstracção) de algo de exterior ao espírito conhecedor e (como veremos) tornam-se mesmo o meio pelo qual os outros actos do espírito são projectados e dados a conhecer aos agentes espirituais individuais, exteriores uns aos outros e à consciência imediata, que nós devemos supor ser espírito para o filósofo do sistema. Mas talvez seja mais fácil dizer apenas que o neo-idealismo crociano não é afectado por estes obstáculos. São considerados como problemas que surgem da abstracção e, portanto, ulteriores ao conhecimento intuitivo real e vital, concretamente rico, que é a criação directa do espírito.

2

Há apenas quatro actividades básicas essencialmente diferentes ou «momentos» do espírito, quatro espécies de realidade: duas actividades teóricas, ou de conhecimento: duas práticas, ou volitivas. Manifestam-se

---

[1] Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trad. de Douglas Ainslie, 2.ª edição (Nova Iorque, 1922-29), p. XXIX. Prefácio de Croce de 1907. A *Aesthetic* é citada neste capítulo a partir da tradução de Ainslie com autorização da detentora do copyright, Mrs. G. C. Quinton. A tradução de Ainslie apareceu pela primeira vez em 1909. Voltou a ser publicada em 1935, por The Vision Press, Peter Owen, Londres.

[2] *An Autobiography*, trad. de R. G. Collingwood (Oxford, 1927) p. 94.

[3] J. A. Smith, *Encyclopaedia Britannica*, 14.ª edição, VI, 732, «Benedetto Croce».

pela ordem seguinte, cada uma delas pressupondo ou necessitando de todas as que a precedem: 1 — intuição-expressão (ou acto imaginativo primário da caracterização ou formação individual); 2 — conceptualização (conhecimento intelectivo e científico das relações entre as intuições individuais); 3 — volição em geral (actividade económica); e 4 — volição da finalidade racionalmente e universalmente concebida — pretendendo a verdadeira realidade do espírito (actividade ética — liberdade absoluta). Estes quatro conceitos-base, qualitativamente e aprioristicamente diferentes uns dos outros, tomam o lugar dos conceitos clássicos, como, por exemplo, as ideias de Platão, as formas substanciais de Aristóteles, as categorias e ideias de Kant. Apenas estes quatro têm validade abstracta, absoluta, conceptual e dialéctica (Cap. IX, p. 73) [1]. Todos os outros conceitos distinguem-se apenas quantitativamente, temporàriamente, segundo as conveniências e de modo mais ou menos arbitrário no reino sem limites da nossa experiência empírica. «O que é verdade nas ciências naturais ou é filosofia ou facto histórico» (Cap. III). As quatro ciências correspondentes às quatro actividades principais do espírito são: estética, lógica, economia e ética.

O esteta concentra-se então na primeira actividade espiritual, a intuição-expressão. Esta é limitada em dois pontos, no superior pelo conceito abstracto, no inferior por uma «obscura região da alma» (Cap. I, p. 9), inconsciente ou subconsciente, algo a que Croce chama frequentemente «impressão», «sensação», ou «matéria». É menos uma coisa que realmente existe do que «uma noção postulada como simples limite» (Cap. I, p. 6). Não é actividade espiritual, mas imperfeita passividade, um nada informal, uma simples necessidade de qualquer coisa ser conhecida, de ser completada, de nascer [2]. A intuição-expressão é carácter individual, é forma, sempre diferente em conteúdo, mas sempre forma. «O facto estético, portanto, é forma e nada senão forma» (Cap. II, p. 16). O sistema rejeita toda a noção de arte como ilusão ou como reprodução mecânica, ou como substituto da beleza externa (Cap. II). Certifica que a noção de beleza física exterior (natural ou artística) é um «paradoxo verbal» (Cap. XIII). O mundo natural, recordemos, existe apenas no domínio do abstracto e do conceptual.

É da maior importância para o sistema insistir no facto de que a intuição-expressão é *simultâneamente* intuição e «expressão», e que a intuição não pode acontecer sem a expressão. Conhecer uma coisa é simplesmente exprimi-la para si própria. Não há Miltons inglórios e

---

[1] *Aesthetic*, trad. de Douglas Ainslie, 1929.

[2] Embora em certos momentos Croce possa falar dela como qualquer coisa real. «Todos falam e devem falar segundo os ecos que as coisas produzem na sua alma, isto é, segundo as suas impressões» (Cap. XVIII, p. 150).

mudos, nem geómetras que não possam fazer um desenho no quadro (cap. I, p. 9). Perguntemos a nós próprios: Conheço alguma coisa que não possa traduzir em palavras, desenhar, talhar, trautear ou exprimir por meio de outros sinais quaisquer? Tentemos dizer a alguém o que é essa coisa. Tentemos desenhá-la. As dificuldades são evidentes. Se sei alguma coisa que não posso exprimir, não posso comunicá-la a ninguém nem provar a alguém que ela existe.

Mas a admissão deste facto não era suficiente para Croce. Ele põe os actos de falar, cantar, desenhar ou pintar, sob a designação estèticamente não essencial de «exteriorização» — uma actividade meramente prática, ou intencional, que pode ou não seguir a actividade interna e involuntária da intuição-expressão. A obra de arte física, a estátua, a pintura, ou o som verbal, é um estímulo externo que no receptor adequado produzirá a mesma intuição-expressão (experiência estética) como a que induz o artista a exteriorizar-se. «A técnica artística» não é mais do que um complexo de conhecimento anterior, ao serviço do artista na sua actividade volitiva de exteriorização (Cap. XV). «A expressão» não tem meios próprios [1].

Mas, voltando a olhar para dentro de nós, e invertendo a direcção do inquérito, perguntemos: seria possível ter um poema na cabeça sem o escrever no papel ou declamar em voz alta? A menos que sejamos excessivamente adeptos da psicologia do comportamento ao ponto de insistirmos em que o facto essencial do pensamento silencioso é apenas a invisível contracção dos músculos da garganta como contrapartida da fala audível, poderemos dizer que sim. Mas será possível ter no pensamento um quadro sem passar pelo acto experimental de espalhar tintas sobre a tela? Será realmente possível? As respostas hão-de divergir. Sem dúvida alguns pintores dirão que sim. Contudo, normalmente poderíamos pensar que um poema na cabeça, embora não estivesse escrito, era como um pássaro na mão; mas um quadro no pensamento, embora não pintado, seria como um pássaro a voar. A insistência de Croce em afirmar que não há diferença entre os dois casos (o *estético* é idêntico ao *linguístico*, Cap. XVIII) é o seu segredo, a sua força e a sua fraqueza.

A favor do ponto de vista de Croce podemos admitir, provisòriamente, que não sòmente é impossível transmitir a outra pessoa o que não podemos

---

[1] Desde que tenha significado estético, aquilo a que algumas vezes se chama de maneira vaga uma nova técnica (uma nova espécie de romance, um novo tom de luz e de sombra na pintura) é, na realidade, uma nova obra de arte. A técnica é parte da visão. Contudo talvez Croce se engane momentâneamente quando (Cap. XV, p. 112) admite que certos métodos teatrais (o emprego de mulheres no palco, o uso de maquinaria para mudar ràpidamente os cenários) devem ser designados mais apropriadamente por «técnicas». Rosalinda como Katharina Hepburn é presumìvelmente uma experiência estética diferente da Rosalinda interpretada por um jovem actor.

traduzir em sinais de qualquer espécie, mas que qualquer coisa dessa espécie que conheçamos (e a maioria afirmará conhecer bastante, ou até muito dessa coisa) é, pelo facto de a não podermos traduzir em sinais, provàvelmente qualquer coisa vaga, informe e impossível de compreender mesmo pelo nosso próprio pensamento. Os sinais parecem contribuir em muito para ajudar a conhecê-la.

3

A característica do sistema de Croce que provocou mais protestos por parte dos seus críticos é a sua forte tendência para afirmar a equivalência de termos que são normalmente diferentes. «Todo o sistema estético de Croce», diz um dos seus críticos italianos, «não passa de uma procura de pseudónimos da palavra *arte*, e pode ser resumido com rapidez e exactidão nesta fórmula: arte = intuição = expressão = imaginação = fantasia = beleza. E devemos ter o maior cuidado em não interpretar estas palavras segundo as tonalidades e diferenças que têm na linguagem vulgar ou científica. De modo algum. Cada palavra é apenas uma série de sílabas diferentes significando em absoluto e completamente a mesma coisa» [1]. A contrapartida deste princípio de identidade poderia ser descrita como um princípio de ambivalência subtilmente persistente. Neste aspecto, a estética de Croce não é diferente de algumas das outras teorias mais radicais ou metafísicas de arte e de beleza dos tempos antigos e modernos — e é notàvelmente semelhante à identificação neoplatónica da beleza com a forma, ao princípio do ser, e ao corolário tomista da transcendência analógica da beleza. Nestes sistemas, o que se poderia considerar como uma filosofia especial da arte não passa de uma filosofia de todo o ser, ou de todo o conhecimento. O círculo definido expande-se até abarcar todo o horizonte. A forma plotiniana assumida por um bocado de pedra é em si mesma bela, mas o exemplo de uma imagem finamente esculpida na pedra é utilizado para realçar a própria ideia de forma. E o neo-idealismo de Croce, apesar de um certo desdém pela mística improvisação de Plotino, é muito semelhante ao idealismo plotiniano maciçamente invertido; o *nous* «situado além» torna-se o *nous* dentro de nós próprios, e tudo o mais é nesta sequência visto inversamente. O princípio crociano da intuição-expressão como acto fundamental, tanto de todo o conhecimento como do conhecimento especial chamado arte, implica uma duplicação quase idêntica à das duas formas

---

[1] Giovanni Papini, *Four and Twenty Minds*, citado por I. A. Richards em *Principles of Literary Criticism* (Nova Iorque, 1934), p. 255. Omitimos na equação de Papini dois termos — «sentimento» e «lirismo» — porque temos ainda de indicar o lugar deles no pensamento de Croce.

de pedra em Plotino. A diferença entre «história» e «arte» no sistema crociano é a diferença entre o facto e a possibilidade. Mas dentro da área geral da própria «arte» exige-se mais uma distinção — uma distinção entre o que é meramente arte, no sentido de não ser história, e o que é arte no sentido em que é «geralmente designado *par excellence* como arte». Esta é a diferença entre a arte de uns gatafunhos desenhados no quadro preto ou na carta de amor de todos os dias, e a Arte das grandes obras-primas. E diz-se que esta diferença é meramente quantitativa e empírica; é algo a que a filosofia é indiferente. Mesmo a prosa de um discurso científico tem o seu carácter próprio, como esforço de expressão, e a sua forma própria. Mal escrito = mal pensado (Cap. III, p. 24) é uma equação de Croce, da maior importância e do maior alcance.

> A intuição artística não difere da vulgar em intensidade. A diferença não é intensa mas sim extensa. — p. 13.

> A intuição da mais simples canção popular de amor, que diz o mesmo, ou quase, que qualquer declaração de amor que sai a cada instante dos lábios de milhares de homens vulgares, pode ser intensamente perfeita na sua pobre simplicidade, embora seja extensamente muito mais limitada do que a complexa intuição de uma cantiga de amor de Leopardi. — Cap. II, p. 13.

> Toda a diferença, portanto, é quantitativa, e, como tal, é indiferente à filosofia, *scientia qualitatum*. — p. 13.

> Os limites das expressões-intuições que são chamadas arte, em oposição às que vulgarmente são chamadas não-arte, são empíricos e impossíveis de definir. Se um epigrama é arte, por que o não será uma simples palavra? Se o é uma história, por que não o serão as notas de um jornalista? — p. 13.

E por que não nas observações mais importantes de Croce? Tudo isto serve para concluir que a «estética» de Croce não é afinal de contas uma filosofia da Arte, mas uma filosofia de todo o conhecimento intuitivo. Contudo parece que este facto nunca foi claramente admitido ou sequer encarado por Croce; pode ser determinado apenas pela resoluta comparação de frases que òbviamente não se destinavam a ser comparadas. A resoluta orientação e a finalidade retórica da *Estética* de Croce era sugerir que o acto espiritual da intuição-expressão, tal como foi inicialmente definida, é com efeito a concepção central e necessária de uma teoria de Arte.

A noção de plenitude, de perfeição, o êxito na realização da intuição-expressão desempenha um papel importante no sistema. Em arte, o «provável» é o mesmo que o coerente. Com o nosso poder intuitivo lutamos para dominar a confusão da sensação passiva, a confusão da impressão brutal, para a objectivar e formar no claro conhecimento do domínio espiritual. Quando o conseguimos plenamente, e sòmente então, aparece a beleza. Assim a beleza é absoluta, formal, unificada, perfeita. E segue-se que o facto anti-estético é simplesmente a falta de forma intuitiva. A fealdade em arte é uma lacuna na coerência [1].

A fealdade é confusão da actividade intuitiva; é multiplicidade, ausência de conhecimento e de realidade [2].

Mas, ao acompanhar a discussão, nota-se um certo deslize na utilização de termos. A noção de intuição bem sucedida abriga uma certa duplicidade. Porque há, em primeiro lugar, a luta de uma determinada intuição, mais simples ou menos simples, para se clarificar a partir da confusão da impressão semiconhecida. E há, em segundo lugar, a realização da complexa e rica intuição de Arte com toda a sua superioridade sobre a intuição mais simples. Estas duas concepções misturam-se constantemente. Assim:

> Do lado de cá do limite inferior encontra-se a sensação, matéria sem forma, que o espírito nunca pode apreender em si mesma como simples matéria. Só a pode possuir com a forma e na forma...
>
> Quantas vezes nos esforçamos por entender claramente o que se está a passar dentro de nós! Chegamos a ter um vislumbre de qualquer coisa, mas ela não aparece ao espírito de forma objectivada e acabada. — Cap. I, p. 5.

---

[1] A arte não imita qualquer beleza já existente no mundo exterior, nem tão-pouco imita, nem pode corromper-se ao tratar do que se pode chamar vulgarmente fealdade do mundo exterior. A forte tendência da arte do século XX, em todos os meios de expressão, para incluir, ou mesmo centralizar, o que vulgarmente se designa por mal e fealdade no mundo externo, é correlativa com o largamente dominante expressionismo estético. A *Lição de Anatomia*, de Rembrandt, cede o lugar na exposição de 1950 ao quadro de Hyman Bloom, *Female Corpse, Back View* (*Art News*, XLIX, Maio, 1950, 17). Isto continua a opinião clássica e renascentista que mesmo um monte de estrume, se for representado coerentemente, é agradável, e o mais moderno debate de filósofos literários, como Lessing (*Laocoon*, Cap. XXIII-XXV), ou no século XIX o hegeliano Karl Rosenkranz (*Ästhetik des Hässlichen*, 1835) sobre a importância estética do feio.

[2] Se o feio fosse *total*, isto é, sem qualquer elemento de beleza, deixaria por esta mesma razão de ser feio, porque não teria o elemento de contradição que é a razão da sua existência. O de menor valor tornar-se-ia sem valor. Diz-se que as obras de arte desprovidas de êxito têm méritos, mas não têm valor. Estes «méritos» são partes belas, ou conjuntos belos, que se encontram nos fracassos, e, mais ainda (embora isso seja surpreendente), só podem existir nos fracassos. A obra de êxito total, «sendo uma fusão completa», só tem um valor. Não tem *partes* belas, não tem méritos (Cap. X, pp. 79-80).

Mas algumas páginas adiante:

> O mundo de que em geral temos intuição é na realidade uma pequena coisa. Consiste em pequenas expressões que geralmente se tornam maiores e mais amplas com o aumento da concentração espiritual em certos momentos. São as palavras que dizemos a nós próprios, são os nossos julgamentos silenciosos: «Aqui está um homem, aqui está um cavalo, isto é pesado, isto é aguçado, isto agrada-me», etc. É uma mistura de luz e cor, sem maior valor pictórico do que aquele que poderia ser expresso por meio de borrões de tintas feitos ao acaso, dos quais sòmente um teria algumas características distintivas. Isto apenas e nada mais é o que possuímos na nossa vida normal; isto é a base da nossa acção normal. É o índice de um livro. Os rótulos dados aos objectos (já foi dito) tomam o lugar dos próprios objectos. Este índice e estes rótulos (eles próprios expressões) são suficientes para as pequenas necessidades e pequenas acções. De vez em quando, passamos do índice para o livro, do rótulo para o objecto, ou das intuições leves para as grandes, e destas para as maiores e mais grandiosas. — Cap. I, pp. 9-10.

> Esta passagem está longe de ser fácil. Tem sido observada pelos que estudam a psicologia dos artistas melhor que estes se, depois de terem dado uma rápida olhadela a alguém tentam obter uma intuição real desse alguém, por exemplo para lhe pintarem o retrato, verificam que a visão normal, que parecia tão exacta, tão viva, se revela pràticamente nula. — p. 10.

É de observar que a importância dialéctica e absoluta dada inicialmente pelo sistema ao simples acto da intuição-expressão se encontra gradualmente transferida para uma espécie de intuição-expressão especial, que é «maior e mais ampla». As leves intuições vulgares são na realidade descritas de modo que parecem conceitos estereotipados, «índices de livros», «rótulos dados às coisas». A maior e mais ampla intuição do retratista, por exemplo, é então descrita como uma «intuição verdadeira», e a «visão normal» regressa a um estado «pouco melhor que nulo — i. e., ao estado de sensação ou impressão. Todavia, noutras passagens do livro onde lhe convém ser mais coerente com a sua doutrina básica, Croce dirá que qualquer espécie de intuição tem valor estético igual a qualquer outra.

> A arte dos selvagens não é sequer inferior, como arte, à dos povos civilizados, desde que seja correlativa às impressões dos selvagens; mas cada indivíduo, cada momento da vida espiritual do indivíduo, tem o seu mundo artístico; nenhum destes mundos pode ser comparado com qualquer outro em matéria de valor artístico. — Cap. XVII, p. 137.

Uma dupla noção de «forma» tem extensas ramificações através de todo o sistema. Tomemos um exemplo que serve em geral para mostrar os aspectos técnicos da dificuldade: Quando Croce tenta explicar como é que as expressões-intuições de arte utilizam, apesar de tudo, uma espécie de linguagem conceptual, uma herança das formas já estabelecidas, e o bricabraque pré-fabricado (as próprias palavras, por exemplo, alusões, frases feitas, deixas, aforismos, etc., em poesia). ele diz que estes elementos não entram no novo poema como formas, mas são primeiro «desmorfosados», por assim dizer, como se fossem reduzidos e fundidos de novo num estado de mera «impressão», matéria sem forma. Para este propósito parece útil uma analogia com a fundição do bronze.

> Aquele que imagina uma tragédia põe num cadinho — digamos assim, uma grande quantidade de impressões: as próprias expressões concebidas noutras alturas são fundidas juntamente com as novatas numa única massa, do mesmo modo que fundimos num forno de fundidor bocados de bronze sem forma e estatuetas da mais fina qualidade. Estas estatuetas podem ser fundidas de mesmo modo que os bocados de bronze, antes de se fazer uma nova estátua. As velhas expressões devem descer novamente ao nível de impressões, de modo a serem sintetizadas numa única expressão nova. — Cap. II, p. 20.

Mas esta analogia pode não ser admitida tão fàcilmente. Será que o material conceptual (as frases feitas, as deixas e outro semelhante) que se encontra num poema desaparece por completo ao fundir-se? Ou não terá antes que reter a sua forma e significado para poder actuar poèticamente? Por outras palavras: há uma certa espécie de forma na estatueta — espécie que não existe nos bocados de bronze «*sem forma*». Mas segundo o próprio sistema de Croce, estes bocados de bronze também têm forma, a mais simples intuição-expressão que é a própria forma de nós os conhecermos. E no caso de uma intuição *versus* concepção, não há bases para discriminar entre a estatueta e a sucata

de bronze. A estatueta perde muito mais que a sucata ao ser fundida. Mas isto é uma consequência da Arte *versus* intuição geral. Voltamos ao bocado de pedra de Plotino, que sempre tem forma, mas que algumas vezes tem forma *par excellence* por ter esculpida nela uma imagem.

4

Em certo sentido a teoria de Croce é a mais resolutamente cognitiva de todas as modernas teorias da arte. A sua divisão fundamental da actividade espiritual entre o cognitivo e o volitivo permite-lhe avançar com grande clareza e autoridade na rejeição das teorias de arte afectivas que ele agrupa sob a rubrica «hedonistas» (Cap. XI) e «compassivas». Contudo, o elemento afectivo é um dos que o seu sistema sempre teve de enfrentar e é o que tem papel mais proeminente nas obras escritas a seguir à sua *Estética*. Para explicar o facto de que, na presença de obras de arte, uma pessoa não sente apenas conhecimento estético mas *prazer* estético, Croce propõe na *Estética* que cada uma das quatro actividades espirituais básicas, segundo tenha êxito ou falhe, seja acompanhada por uma «actividade especial, de natureza não cognitiva, com dois pólos, positivo e negativo, no *prazer* e na *dor*» (Cap. X, p. 74) [1]. O prazer estético é simplesmente o sentimento de prazer que acompanha os nossos actos de intuição-expressão bem sucedidos. Mas devemos compreender claramente (o que pode custar algum esforço) que *cada* uma das nossas quatro principais actividades é acompanhada por esse acto volitivo especial (ou som harmónico) chamado «sentimento». Não sòmente actividades de conhecimento (poético e científico) mas também as próprias actividades volitivas (económicas e éticas) têm o seu acompanhamento de prazer volitivo e dor. Não sòmente o cientista sente prazer com o conhecimento da sua descoberta — *eureka* — mas deve ainda sentir outro prazer com o sucesso do seu desejo de fazer a descoberta. Obtém-se, assim, uma certa clareza na área cognitiva à custa de uma estranha e dúbia situação na área volitiva. Isto denuncia o conflito entre o esforço cognitivo na teoria de arte de Croce e o que é o seu igualmente resoluto afectivismo na teoria do valor geral — pela qual os julgamentos do valor «seguem em vez de preceder a afirmação da vontade, e não são mais do que a afirmação volitiva já sentida» (Cap. VI, p. 49). Partindo de actos tão vazios como o querer e o sentir (que têm de ser valorizados pelos seus próprios actos

---

[1] Noutro parágrafo (p. 75), ele diz que esta actividade é a mesma «que aquela actividade prática mais elementar e fundamental que distinguimos da ética», isto é, a mesma que a actividade geral económica ou volitiva.

reflexos de sentimento) banimos o sentimento do acto estético dizendo que, embora ele acompanhe o acto, nada tem que ver com o carácter do acto. Pondo a questão de outro modo, a duplicidade na *Estética* é o preço da sua tentativa para manter a actividade prática, o sentimento económico e ético, vincadamente distinta da actividade estética. Talvez que a dificuldade nunca tenha sido completamente vencida. As respostas «incipientes» ou «marginais» de uma última teoria psicológica da literatura, por exemplo, ou o prazer puramente contemplativo de uma metafísica anterior, podem de certo modo ressentir-se da mesma confusão. No entanto parece haver algo de estranhamente desajeitado e distraído neste aspecto do pensamento de Croce.

É noutras passagens da *Estética*, nas quais ele se preocupa com o perigo de se consultar o autor ou o público sobre as suas actividades morais, os seus sentimentos de culpa e de inocência, que Croce faz os melhores comentários sobre o «sentimento», embora negativos.

> Muitas lendas nas biografias de artistas têm nascido desta errónea identificação [entre o conhecimento e o querer] por ter parecido impossível que um homem que dá expressão a sentimentos generosos não fosse um homem bom e generoso na vida prática; ou que o dramaturgo cujas peças estão cheias de punhaladas não tivesse dado algumas na sua vida. Os artistas protestam em vão: «*Lasciva est nobis pagina, vita proba*». — Cap. VI, p. 53.

> O que são estes sentimentos aparentes ou manifestos senão sentimentos objectivados, intuitivos, expressos? E é natural que eles não nos perturbem nem aflijam tão apaixonadamente como os da vida real, porque aqueles são matéria, e estes são forma e actividade; aqueles são sentimentos verdadeiros e próprios, estes intuições e expressões. — Cap. X, p. 81 [1].

---

[1] Na sua *Estética* Croce define três significados do termo «sentimento» (Cap. II, p. 18; Cap. X, p. 74): 1. A actividade volitiva de prazer ou dor, da qual tratámos acima; 2. sentimento como possibilidade, matéria, impressão, conhecimento rudimentar; 3. sentimento como «pura intenção» — isto é, intuição no seu carácter não conceptual e não histórico, nem científico nem positivo. Na passagem da *Estética* acima citada, os significados 1 e 2 podem ser vistos em conjunto. Numa passagem que vamos citar do artigo de Croce na *Britannica* deve ser notado o emprego do termo «sentimento» como um desvio do significado 1 para 3.

Croce também foi severo acerca da mera exibição e indulgência do sentimento na poesia, e acerca do método crítico de se estar interessado nos próprios autores, como seres com sentimentos e vontades [1]. Mas em que ficamos, apesar de tudo, quanto ao sentimento e ao seu papel na Arte? Terá apenas o mesmo papel secundário que têm os sentimentos de prazer que se seguem a uma concepção científica que teve êxito, ou (na confusa ambiguidade que notámos) os que se sucedem ao êxito das nossas volições económicas e éticas? Mesmo a inconveniência de ler os próprios sentimentos do dramaturgo nas suas peças de crime e de incesto não impede o sentimento de ser uma parte proeminente do poema. Esta linha de inquérito pode conduzir ao ponto de vista a que Croce só chegou alguns anos depois de ter escrito a sua *Estética* [2] — segundo a qual a intuição-expressão artística é precisamente a intuição-expressão do «sentimento». Não o tumulto do sentimento de um autor sentido na sua vida prática, não o sentimento exteriorizado, confessado à Rousseau, ou exposto à vista do público. Mas precisamente o sentimento intuído e exprimido, o sentimento objectivado, incorporado e tornado conhecível no acto artístico — no acto linguístico do poema. O novo e mais preciso nome conferido à intuição-expressão artística foi «lirismo» *(liricità)*. Assim no seu artigo na *Britannica* «a base de toda a poesia é a consciência moral».

Mas:

> O sentimento é totalmente convertido em imagens, num complexo de imagens, e é assim um sentimento que é contemplado e por isso resolvido e transcendido. Portanto a poesia

---

[1] Assim num ensaio escrito em 1887: «Não basta sentir. O sentimento não é nada se a mão não for comandada pela inteligência. No trabalho de Gaspara, a auto-revelação não passa de simples acto da vontade, de uma intenção. Gaspara derrama abundantes lágrimas, mas nem sempre está no comando da magia suficiente para transformar as suas lágrimas em pérolas». (Luigi Russo, *La Critica Litteraria Contemporanea*, Bari, 1946, I, 133).

Os argumentos mais fortes contra o facto de se atender ao autor (sob qualquer aspecto prático), em vez de se atender à sua poesia, podem ver-se na introdução de Croce ao capítulo sobre Shakespeare, *Ariosto, Shakespeare and Corneille* (Nova Iorque, 1920), pp. 117 ff; *The Poetry of Dante* (Nova Iorque, 1922), pp. 27, 32; *Breviary of Aesthetics*, Rice Institute Pamphlets (Huston, 1915) pp. 13-14; e *La Poesia* (1936), p. 297: «*... non importa quel che il poeta si propone o vuol fare o crede di fare, ma unicamente quel che esso fa*».

[2] O Prefácio da edição de *Aesthetic* de 1907 alude «à natureza lírica da arte» (Trad. de Ainslie, 1929, p. XXIX). A primeira apresentação da ideia parece ser uma comunicação «The Lyrical Character of Art» apresentada no Congresso de Heidelberg de 1908. A tradução desta comunicação aparece na primeira edição inglesa da *Estética*, em 1909. O texto italiano pode ser encontrado em *Problemi di Estetica*, 1910. Cf. *Autobiography*, trad. de Collingwood, 1927, p. 102, «O conceito da intuição em estética agora transformado no de lirismo».

> não deve ser chamada sentimento, nem imagem, nem tão-pouco a soma dos dois, mas sim «contemplação do sentimento» ou «intuição lírica» ou (o que é o mesmo) «pura intuição» — isto é, pura de toda a referência histórica e crítica à realidade ou irrealidade das imagens de que é tecida, e apreendendo o puro pulsar da vida na sua idealização [1].
>
> O lirismo não é apenas fluir; não é um grito ou um lamento; é a objectivação na qual o ego se vê a si próprio no palco, se narra e dramatiza a si próprio; e este espírito lírico forma a poesia tanto da epopeia como do drama, os quais se distinguem portanto do lírico apenas por sinais exteriores [2].

Croce modificou as suas definições de Arte e de valor da Arte por fazer do sentimento o necessário conteúdo da arte, ou parte importante dele. Se encontramos dificuldades em enquadrar a sua nova definição com a sua doutrina fundamental, segundo a qual classificar as intuições-expressões é de qualquer modo conceptualizá-las e neutralizá-las, perdendo de vista o facto estèticamente significativo da plenitude e do êxito da intuição-expressão como forma, ele responderá, sem dúvida, que o sentimento em si é uma espécie de intensidade ou «pulsar» que não tem cor específica, exceptuando o carácter cognitivo da intuição-expressão que acompanha. No pedestal que ele assim para si próprio ergue, transpondo o primitivo conceito de plenitude e riqueza — o sucesso formal — da intuição artística mais nìtidamente para o plano das preocupações éticas humanas, Croce pode elaborar as suas opiniões de modo a harmonizá-las com muito do que aparece de mais característico noutros modernos sistemas, os dos românticos alemães, já antes dele, e posteriormente os dos expressionistas e afectivistas seus contemporâneos.

Assim, num dos *New Essays on Aesthetic*, reunidos pela primeira vez em 1920, encontramos a doutrina do «lirismo» expressa em afirmações exultantes como esta:

> O particular vibra com a vida da intuição total, e a totalidade existe na vida do particular. Cada imagem puramente artística é simultâneamente ela própria e o universo, o uni-

---

[1] O final desta passagem parece reverter para o sentido especial do «sentimento» como «pura intuição» definido em *Aesthetic* (Cap. II, p. 18). Mas o principal sentido de «sentimento» nestas passagens da *Britannica* está nìtidamente mais próximo do sentido afectivo-volitivo vulgar.

[2] *Encyclopedia Britannica* 14.ª edição, «Aesthetic» vol. I (1937), pp. 265, 268. Cf. *The Essence of Aesthetic* (Londres, 1921), pp. 32-33, «lírico» como sinónimo de «arte».

verso nesta forma individual e esta forma individual equivalente ao universo. Em cada palavra do poeta, em cada acto da sua imaginação criadora, aparece todo o destino da humanidade, todas as esperanças, tristezas e alegrias, a grandeza e a miséria da condição humana.

Dar ao conteúdo de sentimento uma forma artística é dar-lhe também o cunho da totalidade, da inspiração sobrenatural cósmica.

A arte é essencialmente livre de interesse prático... porque na arte não há supressão de nenhum interesse; pelo contrário, a arte dá simultâneamente a todos os nossos interesses liberdade total na imagem. É apenas deste modo que a imagem individual, transcendendo o particular e adquirindo um valor de totalidade, se torna concretamente individual [1].

Ou ainda na sua conferência de Oxford, *The Defence of Poetry*, de 1933:

Os pensamentos, acções e emoções da vida, quando sublimados em matéria de poesia, já não são mais o pensamento que julga, a acção efectivamente levada a cabo, o bem e o mal, ou a alegria e a dor realmente praticados ou sentidos. São agora simplesmente paixões e sentimentos imediatamente satisfeitos e acalmados e transfigurados em imagens. Esta é a magia da poesia; a união da calma e do tumulto, do impulso apaixonado com o espírito de controle que domina pela contemplação. É o triunfo da contemplação, mas um triunfo ainda agitado por batalhas passadas, com o pé posto num inimigo ainda vivo embora vencido. O génio poético escolhe um caminho limitado no qual a paixão se acalma, e a calma se torna apaixonada; um caminho que tem de um lado apenas o sentimento natural, e no outro a reflexão e a crítica que está duplamente distanciada da natureza; um caminho no qual os talentos menores escorregam fàcilmente para uma arte convulsionada e deformada pela paixão, ou vazia de paixão e guiada por princípios do entendimento. Então eles são chamados «românticos» ou «clássicos» [2].

---

[1] *Nuovi saggi di estetica*, 3.ª ed. (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1948), pp. 122-5, «Il Carattere di totalità dell espressione artistica».

[2] *The Defence of Poetry: Variations on the Theme of Shelley*, trad. de E. F. Carritt (Oxford, 1933), p. 25, com a autorização da Oxford University Press, Inc.

5

Os estudiosos de literatura talvez tenham encontrado a forma mais fácil de simpatizar com Croce, e as suas instruções mais proveitosas, nos pontos de partida negativos da sua polémica, especialmente no seu ataque a certos princípios da tradição literária, tais como as «figuras» de palavra e pensamento, as espécies literárias ou géneros, e as regras de decoro há muito a elas ligadas. (A parte teórica da sua *Estética* é aqui vigorosamente superada pelos seus capítulos históricos.) Todos estes pormenores da técnica clássica, recordemo-lo, tinham sido aceites implicitamente durante séculos de crítica, como conceitos de valor e métodos de obter valor. Utilizar uma figura era acrescentar um ornamento à simplicidade e portanto marcar um ponto *(punctum)* na folha de registo do *dulce*. Violar o decoro de um género, experimentando um novo metro lírico, ou hibridismo de uma tragicomédia pastoril, era provocar o caos ou, pelo menos, o franzir de sobrolhos do crítico apreciador. Mas à inviolável regra geral, Croce opõe o indivíduo inviolável — o indivíduo que não deve ser tocado pela abstracção conceptual, se quiser conservar a sua validade estética. (O começo da sua filosofia total, como ele próprio confessou, foi a sua crítica aos géneros.)

Croce tira vantagem implacável do facto indiscutível de nenhum árbitro literário ter jamais conseguido estabelecer um código que os poetas depois não conseguissem demolir com êxito. Embora os materiais do poeta, e até mesmo as suas formas, sejam convencionais no sentido gramatical e prosódico, a regra geral da sua arte é, no entanto, fazer com tudo isso algo de diferente. (Mesmo que a pequena imagem de bronze não fique totalmente fundida, perdendo a sua identidade, deve ficar pelo menos um pouco deformada.) O *verba... parce detorta*, a *callida junctura* de Horácio há muito que tinha deposto a favor deste princípio. O mais eloquente defensor da teoria dos géneros, nos primeiros tempos de Croce, Ferdinand Brunetière, não pretendia fazer lei; aderia apenas ao género clássico do Darwinismo para criar um quadro de referência para uma história da literatura bem ordenada — *l'évolution des genres littéraires*. Um pouco no género do que Croce viria a conseguir [1]. E todavia ele viria a relegar esta teoria para o duvidoso reino da história literária, disciplina que trabalha «em certa medida com generalizações e abstracções».

---

[1] «Pode-se afirmar que a história das produções estéticas mostra ciclos progressivos... quando são muitos a trabalhar por forma geral sobre o mesmo assunto, sem conseguirem dar-lhe a forma adequada, embora aproximando-se dela, diz-se haver progresso, e quando aparece o homem que lhe dá forma definitiva, diz-se que o ciclo se completou e o progresso terminou». (Cap. XVII, p. 136).

O dogma de Croce é rigorosamente definido contra toda e qualquer classificação de expressões, todas as noções acerca dos limites de uma determinada arte, ou acerca das possíveis combinações das artes (Cap. XV). Afirma-se contra a intelectualização do significado artístico — contra toda a análise, toda a classificação, toda a gramática [1], todas as alegorias, todas as divisões retóricas entre «forma» e «conteúdo», «ornamento» e trabalho, todas as concepções sobre a maneira própria e «imprópria» de dizer a mesma coisa, todas as noções de homónimo e sinónimo, e de tradução literária. (Se uma metáfora for imprópria, ou um ornamento exterior ao real significado de uma expressão, por que há-de ele aparecer na expressão? Se, por outro lado, for parte apropriada da expressão, por que chamar-lhe imprópria ou ornamental?)

> A linguagem é uma criação perpétua. O que foi expresso linguìsticamente não é repetido, salvo pela reprodução do que já foi produzido. As impressões sempre novas dão origem a contínuas modificações de som e de significado, isto é, a expressões sempre novas. Procurar a linguagem modelo é procurar a imobilidade do movimento. — Cap. XVIII, p. 150.

> A linguagem não é um arsenal de armas já feitas e não é um vocabulário, uma colecção de abstracções, ou um cemitério de cadáveres mais ou menos bem embalsamados. — p. 150.

> Podemos elaborar lògicamente o que já elaborámos apenas em forma estética: mas não podemos reduzir aquilo que já possui a sua própria forma estética a outra forma também estética. Na realidade, cada tradução ou diminui e altera, ou cria uma nova expressão, metendo o original no cadinho e misturando-a com as impressões do suposto tradutor. — Cap. IX, p. 68.

Croce faz um ataque cerrado, não sòmente a todos os «acessórios» clássicos da crítica, mas também (e aqui a teoria penetra fundo na consciência da crítica moderna) a todo e qualquer termo que já tenha adquirido

---

[1] A «unidade linguística» diz Croce, é a frase «Peteriswalkinginacountryroad». «Qualquer divisão desta associação de letras em palavras, sílabas, ou sintaxe, é um acto abstracto e mais ou menos arbitrário que exerce violência sobre a sua integridade estética. Podemos sentir-nos tentados a começar a crítica do sistema crociano exactamente neste ponto — com a pergunta: Como é que se distingue uma frase das frases adjacentes de um discurso linguístico? E se uma tal distinção for válida, por que não a distinção entre palavras?

cor específica, ou térmica, em tentativas de definição de boa poesia. Consideremos, diz ele, termos tão opostos como *clássico* e *romântico*, *simbólico* e *realista*. Cada um dos quatro tem sido utilizado como termo de valor positivo por um crítico de certo temperamento, e pode ser utilizado por nós com a mesma intenção em dado momento, a uma certa luz, mas fechemos os olhos, vejamos outra vez ainda e, tal como os comandos eléctricos de ambígua perspectiva da publicidade luminosa, ligando agora para cima, agora para baixo, o par de termos críticos mudará de intensidade e de valor. *Clássico*, significa artisticamente perfeito ou friamente artificial; *romântico*, significa calorosamente e verdadeiramente expressivo ou sentimental e incontrolado. *Realismo*, significa mecânicamente imitativo ou vividamente semelhante à vida; *simbólico*, significa algo que toma liberdades inesperadas com a realidade ou algo que é rìgidamente alegórico. Em resumo, qualquer destes termos pode significar *artístico* ou *inartístico*. E nenhum deles, nem qualquer outro termo crítico, tem posição privilegiada na noção de *artístico*. Não existe aquilo a que chamam avaliação específica ou técnica de uma obra de arte. Todos estes termos, quando utilizados para valorização positiva — ritmo, métrica, assonância, rima, metáfora, ou o que nos aprouver — são apenas sinónimos para a forma artística [1]. Com uma finalidade neutra e científica podemos deslocar-nos da intuição individual para essas abstracções, mas não podemos voltar atrás de novo.

6

A total supressão de todas as discussões críticas parece iminente. Ao mesmo tempo (e isso é visível na própria prática de Croce como crítico literário) ele é pouco a favor desta supressão. Ele mesmo definiu a função da crítica como «discernir e apontar exactamente onde se encontra o motivo poético» [2]. Croce revela-se sempre um crítico prático com interesse. Deu-nos alguns exemplos magníficos de um certo gosto e de uma certa linguagem crítica, a qual pode ou não ser definida exactamente na fórmula que citámos. Assim, na sua conferência de Oxford *The Defence of Poetry*, lê-se a seguinte exegese de um verso de Racine:

> É uma ilusão supor que um verso nos delicia devido a quaisquer sons que estimulam os nossos ouvidos até ao êxtase. O que ele estimula até ao êxtase é a nossa imaginação e,

---

[1] Cap. IX, pp. 70-71.

[2] *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, trad. de Douglas Ainslie (Nova Iorque, 1920), p. 147.

portanto, a nossa emoção. Há um verso de Racine que Théophile Gautier escandia e declamava com prazer, e que outros discípulos do preciosismo têm por hábito recitar considerando-o absolutamente desprovido de significação, e, contudo, ou talvez por isso mesmo, o único verso belo que o poeta jamais conseguiu escrever:

La fille de Minos et de Pasiphaé

Isto é de facto belo, mas não por causa da combinação física de sons. Outro qualquer poderia fazer um número infinito de outras combinações de sons idênticos sem produzir qualquer efeito belo. Este verso é belo porque aqueles sons, aquelas sílabas e acentos trazem à nossa presença, numa instantânea fusão imaginativa, tudo o que havia de misterioso e de sinistro, tudo o que era divino e satânico, tudo o que era majestoso e pervertido tanto na pessoa como nos parentes de Fedra. E tudo isto é expresso por dois nomes épicos, o do real legislador cretense e o da sua incestuosa mulher, a cujo lado se ergue na nossa imaginação a brutal imagem do toiro [1].

A crítica de Croce mostra um domínio firme da expressão verbal artística (e da natureza de toda a expressão de arte como distinta do prazer simplesmente sensorial). Ele tem um faro especial para explorar os sentidos implícitos e, portanto, a unidade imaginativa das passagens poéticas. Se juntarmos a estes factos os seus depoimentos já citados, referentes à altamente complexa «totalidade» que ele reconhece numa obra de arte literária — poderemos ser levados a esperar que se tenha descoberto em Croce o mestre teórico do crítico literário prático.

Contudo um certo simplismo contraditório pode ter sido sugerido nessa definição da função da crítica que citámos — «discernir o motivo poético». E, apesar das numerosas e eloquentes afirmações de Croce em sentido contrário, há nisto também mais do que uma sugestão de um padrão genético e biográfico. Embora ele evite a «Personalidade Prática» de Shakespeare, não são, apesar de tudo, as peças que o interessam em vez dela, mas sim a sua «Personalidade Poética». A classificação do espírito, a caracterização literária *(caratteristica)* pairam entre a obra e toda a produção do autor, parecendo que esta última forma uma espécie de

---

[1] *The Defence of Poetry*, p. 23, com autorização da Oxford University Press, Inc. Ver a sua brilhante análise de uma passagem de Virgílio no artigo da *E. Britannica*.

todo necessário. A «história» literária é apropriada se se limitar ao estudo de um único autor, de um único espírito, e imprópria se se alargar mais [1]. «A crítica», escreveu Croce numa carta, poucos meses antes da sua morte, «não exige nada mais do que conhecer o verdadeiro sentimento do poeta na forma representativa em que ele o traduziu. Outra exigência qualquer é alheia à questão» [2].

O «sentimento» e o «espírito» tendem nìtidamente, no pensamento de Croce, a ser considerados indivisíveis. Tanto podem brilhar repentinamente numa pequena explosão lírica como num trabalho completo, embora com maior probabilidade na pequena explosão. Recordamos a doutrina da *Estética* segundo a qual os trabalhos desprovidos de sucesso têm, com referência à sua totalidade, apenas «méritos» e não belezas, embora cada mérito seja por si mesmo uma beleza. Poderíamos suspeitar do imenso tédio de Croce no que se refere aos todos nominais, da sua prontidão em procurar nos trabalhos longos os méritos mais relevantes, as suas passagens de «puro lirismo» (tal como Edgar Allan Poe pensava que um longo poema era por si próprio uma contradição, e que o melhor dos «longos poemas» não passava de uma série de poemas curtos ligados por prosa). E, na realidade, esta espécie de interpretação antológica é bastante proeminente na crítica de Croce. Ele trata o *Fausto* de Goethe, por exemplo, quase como um álbum, ou um livro de citações no qual Goethe registou várias vezes os seus sentimentos [3]. E escreveu o seguinte sobre Corneille:

> Não me preocupo com a tela, mas apenas com o que nela está bordado sob forma de poesia.
>
> A poesia de Corneille, ou o que nela há de poesia, deve ser toda ela procurada na qualidade lírica das situações volitivas, naqueles debates, observações, solenes profissões de fé, enérgicas afirmações de vontade, naquela soberba admiração pela... inabalável firmeza pessoal. É aqui que temos de procurá-la, e não no desenvolvimento da acção dramática ou no carácter individual das personagens.

---

[1] «*La riforma della storia artistica e letteraria*», in *Nuovi saggi di estetica*, 3.ª ed. (Bari, 1948), p. 157 ss., citada por René Wellek, «Benedetto Croce», *Comparative Literature*, V (Inverno, 1953), 76.

[2] Wellek, *Comparative Literature*, V, 77.

[3] Wellek, *Comparative Literature*, V, 77.

> Insistimos em dizer que estas quatro tragédias [*Le Cid, Horace, Polyeucte, Cinna*], como todas as que se lhes seguiram, não devem ser lidas pelos que amam a poesia senão de uma maneira antológica [1].

O que inicialmente talvez não possa ser entendido pelo leitor desprevenido, é que Croce não fala aqui de peças mal estruturadas em contraste com outras mais bem estruturadas, e que portanto merecem ser lidas como um todo. A verdade é que ele olha para a tosca arquitectura de qualquer obra verbal como assunto de pouca importância, desprovido mesmo de relevância estética. Tende a associar a estrutura com as meras intenções do autor, algo para se conhecer apenas abstractamente, e fora do sentimento e da imaginação que são a poesia [2]. A estrutura da *Commedia* de Dante é o que pertence ao «romance político-teológico», à roda do qual a verdadeira poesia se prende como vegetação luxuriante [3]. As suas afirmações sobre Shakespeare são talvez as mais chocantes.

> Sem dúvida, seria possível tomar uma das peças de Shakespeare, ou todas elas, uma após outra, e... exemplificar a sua coerência estética, e apontar a delicadeza do tratamento, cena por cena, acento por acento, palavra por palavra .. Esta insistência sobre a análise e a eulógia será do maior valor para aqueles que não compreendem imediatamente por si próprios... Mas não faz parte do nosso objectivo, ao escrevermos este tratado, nem parece fazer parte do dever da crítica shakespeariana, porque Shakespeare é um dos poetas mais inteligentes e evidentes, capaz de ser perfeitamente entendido por homens de pouca cultura [4], ou de cultura elementar.

Parece deduzir-se que quando Croce, no seu artigo da *Britannica*, afirma a unidade da poesia lírica, dramática e épica, não pretende concluir que o lírico, o dramático e o épico são três formas *diferentes* de realização da mesma qualidade poética (tendo cada uma delas as suas características especiais, leis aproximadas, etc.), mas que o épico e o dramático devem

---

[1] *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, trad. de Douglas Ainslie, pp. 407, 408, 414. Copyright, 1920, por Henry Holt and Company. Copyright, 1948, por Douglas Ainslie, com autorização dos editores.

[2] Wellek, *Comparative Literature*, V, 77, citando «*Recenti lavori tedeschi di critica del* Faust», in *Goethe* de Croce, 4.ª edição (Bari, 1946), II, 101.

[3] *La Poesia di Dante*, 6.ª edição (Bari, 1948), p. 50 (Wellek, *Comparative Literature*, V, 77).

[4] *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, pp. 280-3.

ser literalmente lidos como agrupamentos de passagens líricas enquadradas numa estrutura de enredo e personagens com pouco ou nenhum significado. Apesar de todas as negações, Croce ocupa o lugar do último crítico romântico, mostrando forte semelhança com esse distante precursor, às vezes considerado o primeiro crítico romântico, o autor de *Peri Hupsous*, que também francamente confessou a sua convicção de que o êxtase poético é uma coisa que se verifica apenas em pequenos surtos de energia, e súbitas explosões [1].

7

Ao tentarmos avaliar o sistema de Croce somos levados a escrever uma espécie de balancete. A favor do sistema diremos claramente que pretende desencorajar toda a crítica didáctica, todas as regras científicas, realistas, informativas e secamente miméticas, e também tudo o que é manifestamente intencional, inspirador e biográfico. Desencoraja igualmente todas as espécies de crítica segundo os géneros literários e segundo as regras ou, como hoje se diz (na terminologia utilizada por Richards), crítica por pré-suposições técnicas, ou preconceitos críticos gerais. Desencoraja o ornamentalismo, e toda e qualquer separação de forma e conteúdo, de meios e de finalidade. Ao mesmo tempo, se apenas forem verificadas certas cláusulas do sistema (as que se referem à plenitude, riqueza e unidade das intuições, harmonia de interesses e totalidade) parece encorajar o estudo das partes literárias relacionadas com a totalidade e com o entendimento sintético da obra de arte. E, finalmente, o sistema crociano parece encorajar um certo tipo de estudo histórico correcto, a reconstituição das condições, o vocabulário dos significados imediatos que entram na significação da própria obra de arte.

Mas, por outro lado, e contra o sistema, deve notar-se que nalgumas das suas cláusulas ele tende a promover um respeito exagerado pelo próprio autor (senão como personalidade prática, pelo menos como personalidade poética) e que, na sua ênfase da intuição não exteriorizada, veio influenciar favoràvelmente (pelo menos no mundo de língua inglesa) a tendência crítica do início do século XX, para padrões de sinceridade, espontaneidade e autenticidade. De modo idêntico contribuiu com a sua influência para o predomínio do impressionismo crítico. Pelo simples facto de ser uma

---

[1] Na desconcertante amplitude dos trabalhos de Croce encontramos evidentemente um certo número de afirmações a favor da crítica conceptual, e da arte como artifício e execução, e contra a crítica meramente impressionista. A crítica, disse ele uma vez, é a proibição que se vê nalgumas salas alemãs de concerto: «*Das Mitsingen ist verboten*». Wellek, *Comparative Literature*, V, 80-1, citando *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933) e *Nuovi saggi di esthetica*, 3.ª edição (Bari, 1948), pp. 233 ff.

forma de expressionismo monístico e de idealismo, tendeu para minar a noção dos valores reais e, portanto, para remover o ambiente básico contra o qual mesmo uma teoria idealista dos valores da arte deve manter as suas reivindicações. Finalmente, e esta é a mais séria de todas as censuras, no zelo do seu anátema contra as teorias clássicas, Croce chega a proibir toda a análise crítica e, portanto, toda a consideração das obras literárias como objectos integrados ou como complexos de significados, e todas as distinções entre as estruturas de significado simbólico e as de significado literal. Em resumo, proíbe-nos de fazer seja o que for pelo enriquecimento crítico das nossas intuições. É-nos pedido para nos contentarmos com o clarão do relâmpago. Nos capítulos da história da arte da sua *Estética* (XVI e XVII) parece encarar o facto de podermos por fim alcançar uma melhor intuição do todo através da análise conceptual dos seus elementos, mas não gosta de estender este ponto de vista à verdadeira crítica — a não ser talvez à crítica de uma curta passagem, um único verso, como o verso de Racine que com tanto fervor analisa. É como se Croce pudesse observar o facto da síntese e da modificação contextual dos elementos num âmbito limitado, mas como se a mesma coisa numa maior perspectiva de enredo, caracteres, actos e cenas, lhe impusesse a noção de conceito abstracto e o levasse a falar de simples intenções estruturais e de propósitos argumentativos. Ao insistir em que a estatueta deve ser fundida para entrar numa obra de arte maior, ele esquece as gárgulas das catedrais — e esquece que a pequena imagem só poderá ser *transformada* por várias justaposições com outros objectos e pelo jogo de várias luzes sobre a sua própria forma, se lhe for consentido manter a sua forma.

Os problemas que esboçámos não são produto específico do pensamento de Croce. São antes alguns dos mais permanentes problemas da crítica, que Croce consegue levar a uma fase de consciencialização aguda, embora penosa para o estudioso literário que se defronta com a necessidade prática de falar sobre obras literárias. Croce, talvez melhor do que qualquer outro esteta moderno, resume e completa uma era de pensamento artístico idealista e expressionista. Ele polariza a filosofia da obra de arte como uma organização exclusivamente individual e como uma expressão de espírito, e portanto uma criação (regida pelas suas leis próprias), mais do que uma imitação (regida por leis de alguma coisa que lhe é exterior). Esta filosofia, tomada no seu conjunto, não é provàvelmente suficiente para permitir a sobrevivência da crítica da arte, nem da própria arte. Mas é no entanto um pólo de pensamento e de realidade que sempre e ininterruptamente (quer os críticos tivessem ou não consciência disso) orientou as suas energias no sentido de modificar as normas demasiado simples, ou demasiado rígidas, da referência externa ou mimetismo — tal como por sua vez as normas clássicas, a par das normas afectivas, que só foram amplamente discutidas nos tempos modernos, aplicaram inevitá-

velmente as suas próprias energias para subverter a forma monística do expressionismo. Podemos correr o risco de afirmar, em resumo, que hoje se tornou quase impossível ao crítico ou ao historiador da literatura, a utilização de concepções clássicas de decoro mimético ou de afectividade retórica, sem ter uma certa noção moderadora da crítica de Croce.

A influência de Croce no mundo de língua inglesa é mais fàcilmente detectada pelos nomes dos seus tradutores e comentadores ingleses, Collingwood, Carritt, Walkley, Carr, e pelos trabalhos de estetas expressionistas, como o americano C. J. Ducasse, na sua fase inicial, e mais amplamente ainda noutra forma de pensamento estético, como nas quase-hedonistas *Three Lectures on Aesthetic*, de Bosanquet, em 1923, ou até mesmo noutras formas de pensamento distintamente rivais. Poucos anos antes de morrerem, Croce e John Dewey defrontaram-se no *American Journal of Aesthetic and Art Criticism*, o primeiro alegando a paternidade do pragmatismo estético e experimental do segundo, e este aludindo irritadamente à permeabilização dos conceitos em causa. Os críticos literários em geral mostram-se menos decididos a proclamar o que devem a Croce — embora a «nova crítica» apoiada na América pelo historiador J. E. Spingarn, em 1910, fosse clamorosamente crociana, e sem dúvida pudessem ser citadas algumas expressões de reconhecimento paralelas às que foram feitas pelo professor escocês Lascelles Abercrombie na sua *Theory of Poetry*, de 1926 — a Aristóteles, a Croce e ao «bom senso». A influência de Croce foi, como a de Kant na época de 1800 a 1840 em França, de um género penetrante e atmosférico, fundindo-se com um clima de opinião geralmente favorável, embora nem sempre claramente discernível.

SUPLEMENTO

No mês corrente, em Richmond, o «Virginia Museum of Fine Arts», em vez de nomear o habitual júri de cinco membros para seleccionar a sua bienal de pintura americana contemporânea, estabeleceu um precedente que poderá ser seguido proveitosamente por outras e mais importantes instituições de todo o país. Para se evitar o que o director de Richmond, Leslie Cheek, Jr., diz dos anteriores júris da exposição — «a selecção inevitàvelmente representava compromissos» — ele convidou para a exposição de 1950 um júri e um director especial constituído apenas pela pessoa de James Johnson Sweeney. A filosofia do senhor Sweeney e a sua política de trabalho (com plenos poderes para seleccionar, convidar e expor) são expressas por ele próprio nas páginas seguintes.

... o *succès de scandale* da primeira noite não foi de modo algum uma pintura abstracta, mas um distinto realista romântico, Hyman Bloom, com o seu *Female Corpse...* Ninguém parecia considerar *aquilo* uma metáfora, o que prova uma vez mais que a maioria dos americanos pode aceitar o seu simbolismo sob qualquer forma, incluindo as marcas registadas e os barulhentos anúncios comerciais, desde que não seja realismo simbólico. Mesmo assim, seria impossível prever a violência e a patética ira com que Bloom foi saudado. No editorial da manhã seguinte, o *Richmond Times-Despatch* insurgia-se demoradamente contra o recorde americano do ridículo e do mau gosto: começou por desqualificar-se a si próprio comparando a escolha do senhor Sweeney com a sua própria avaliação do *Ulysses* de Joyce, «Uma rebuscada e pretensa "erudição" que deverá ser adequadamente censurada». Mas concluía com um ataque à fonte de rendimentos do Museu de Virgínia, constituídos por fundos do Estado, insinuando que estes poderiam vir a ser cortados, por servirem para mostrar «cadáveres» — o que é na realidade um assunto muito sério.

O quadro de Bloom (qualquer semelhança com a personagem do *Ulysses* de James Joyce é puramente acidental) é, na opinião do autor e na de muitos outros, um importante quadro americano. No que se refere ao conteúdo, é claro, tem certa relação e aparentemente o mesmo destino do *Raft of the Medusa*, de Gericault, e do *Burial at Ornans* de Courbet. Tal como eles, viola o sagrado tabu burguês de o cadáver nunca ser trazido para a sala, a não ser já pròpria-

mente para o enterro. E, tal como eles, tem por destino não ser compreendido, até que a metáfora seja descoberta sob a superficial realidade.

— Alfred M. Frankfurter, *Art News*, XLIX (Maio, 1950), 17, «Vernissage: One Man's Corpse».

Questões: Por que é que isto é sòmente um tabu burguês? Por que é que não é um bom tabu? Quais são as pessoas que usualmente trazem o cadáver para a sala? Com que fins? De que metáfora é que ele está a falar? Por que é que tudo isto não será apenas fanfarronada? Será? Um relancear de olhos sobre o Art News, *de Maio de 1950, onde se reproduz na p. 18 o «Female Corpse, Back View, 1947», de Bloom, poderá conduzir frutuosa série de revelações e especulações relacionadas com o «feio» nas artes gráficas.*

Paremos agora e vejamos de novo as ideias que temos estado a considerar, em relação umas com as outras. A primeira é a de que o estilo de um poema e o próprio poema são uma e a mesma coisa; a segunda é a de que o estilo dos deuses e os próprios deuses são também uma e a mesma coisa; a terceira é a de que, numa época de incredulidade, em que os deuses morreram, em que pensamos neles como projecções estéticas de um tempo que passou, os homens se voltam para uma glória fundamental que lhes é própria e a partir dela criam um estilo de comportamento perante a realidade. Criam um novo estilo de um novo comportamento perante uma nova realidade. Esta terceira ideia, por conseguinte, pode exprimir-se do mesmo modo que as outras duas, dizendo que o estilo dos homens e os homens são uma e a mesma coisa. Mas, se o estilo do poema e o poema são a mesma coisa; e se o estilo dos deuses e os deuses são a mesma coisa; e se o estilo dos homens e os homens são a mesma coisa; e se há verdadeira relação entre estas proposições, pode muito bem ser que as partes que constituem estas proposições se possam substituir umas pelas outras. E assim poderia ser verdade que o estilo de um poema e os próprios deuses fossem uma e a mesma coisa; ou que o estilo dos deuses e o estilo dos homens fossem uma e a mesma coisa; ou que o estilo de um poema e o estilo dos homens fossem uma e a mesma coisa. Ao ouvirmos fazer estas afirmações, sem ter tempo para pensar nelas, podem parecer-nos verdadeiras, ou pode parecer-nos que há nelas algo a ter em consideração. Todos nós estamos dispostos a ouvir falar da identidade dos deuses e dos homens. Mas onde entra o poema? E se a minha resposta a isto tudo for que, antes de mais, me preocupa o poema, e que o meu objectivo é, nesta manhã, elevar o

poema à altura de um dos maiores significados da vida, e de o equacionar, nesse sentido com deuses e com homens, espero que se torne claro que o poema entra aqui como primeiro centro de interesse, primeiro e último objecto.

— Wallace Stevens, *Two or Three Ideas*, livro popular publicado pelo College English Association em suplemento a *The CEA Critic*, XIII (Outubro, 1951), pp. 4-5, com autorização da University of Pennsylvania Press.

Quando os deuses e os homens se transformam uns nos outros, curiosamente é o poema (inicialmente o meio para efectuar esta transmutação) que começa a ter dificuldades em manter a sua identidade e necessita de ajuda. O subtilmente complicado ensaio de Wallace Stevens sobre a poético-teologia pode ser visto como plena ilustração do que acontece quando a visão idealista e fictícia do mundo ameaça substituir-se às outras.

CAPÍTULO XXIV

O MÉTODO HISTÓRICO: UMA RETROSPECTIVA

1 — A ideia de história, as primeiras bibliografias, a história como decadência, como progresso, Antigos e Modernos, a posição racionalista. 2 — Reacções, Dryden, Gildon, a analogia médica, Thomas Warton sobre *The Faerie Queene*, Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, o modelo gótico, paralelos franceses, Chatterton, Macpherson. 3 — Temple, *Of Ancient and Modern Learning*, primitivismo cíclico, Vico, Hurd, *Elizabethan Dialogue*, *History* de Thomas Warton, três épocas de literatura inglesa, *Lectures on the English Poets* de Hazlitt, outra vez Peacock e Shelley, dialéctica romântica e clássica. 4 — Outra vez Warton, estudando poesia antiga, complicações germânicas, espírito nacional, Carlyle, o determinismo francês, Taine, *History of English Literature*, raça, meio e momento. 5 — Realizações académicas do século XIX, o pessoal e o genuíno, objectividade científica, aliança do gosto pela antiguidade e do génio, técnicas inflexíveis e interesses emotivos, «expressão». 6 — Estudos pessoais, Schiller e Goethe, devoção de Taine, Sainte-Beuve, profundidade shandiana, Browning e as cartas de Shelley, comentário de Furnivall, fólio de Percy, Mrs. Brown de Falkland, imaginação falsificada, Ossian, Skeat e Chatterton, Andrew Lang e Sir Walter Scott, Bentley e Cícero. 7 — Outra vez o esteticismo, hegelianismo de Oxford, Leslie Stephen, John Morley, *History* de Courthope, a *Cambridge History*, declínio da teoria histórica, arte de elogiar, Gosse *et al.*, cientismo literário, contagem de palavras pelo Professor Sherman, Johns Hopkins, a Associação Americana da Linguagem Moderna, confluência de motivos, a nova era, discurso do Professor Price, voga de Taine e Brunetière, a ciência e o sócio-real. 8 — Recentes complexidades, História das Ideias, A. O. Lovejoy, *ELH*, afinidades com a crítica literária, Geoffrey Tillotson, o significado original, F. W. Bateson, auditório de elite, descontentamento do crítico, Lionel Trilling, «o sentido do passado», «autoridade extra-estética», contemporaneidade, datas e autenticidade, jornalismo de ambiguidades.

I

Em vários capítulos anteriores [1] aludimos ao papel que a ideia da história, ou a consciência da história, desempenhou nos tempos modernos, determinando concepções de literatura e de estudo literário. Anotámos as questões sobre o progresso literário que surgiram a propósito da discussão entre os Antigos e os Modernos durante o século XVII, a noção de poesia como expressão evolutiva da história racial, ou nacional, que ocupou o pensamento romântico alemão desde o tempo de Herder e a complicação hegeliana do processo histórico até ao idealismo dialéctico, e os resultados desta filosofia durante os séculos XIX e XX, especialmente na Rússia, e as teorias francesas acerca da função sociològicamente didáctica da literatura. O presente capítulo procura descrever de forma um pouco mais específica como é que os modernos estudos literários profissionais se desenvolveram na direcção do método histórico.

De modo muito simples, o método histórico começou a entrar nos estudos literários através das primeiras tentativas modernas de se escreverem crónicas literárias — as primeiras inclinações nacionalistas para olhar para alguns séculos atrás e catalogar autores, manuscritos, ou livros impressos, como as bibliografias da literatura inglesa compiladas por Leland, c. 1545, Bale em 1548 e 1557, Tanner em 1748, ou Mackenzie em 1708-22 [2]. Mas estes interesses não poderiam continuar muito tempo sem se envolverem em complicações.

A crítica medieval e do início da Renascença considerava as normas literárias fixas e duradouras e considerava a história da literatura — como a da civilização em geral — como sendo um declínio da Idade do Ouro. A história do mundo exibira um lamentável declínio de «coerência» [3]. Mas o início do século XVII viu surgir na Inglaterra, sob os auspícios científicos de Bacon, a ideia de que os modernos pigmeus podiam erguer-se ainda mais alto do que os gigantes antigos, subindo para os seus ombros. O final do século movimentou-se sob o impulso da teoria racionalista, segundo a qual a história tinha sido um progresso regular desde as sombras da barbárie até à clara luz da nova era. Na literatura isto correspondia ao ponto de vista modernista de um progresso claro e directo desde a

---

[1] Capítulos XI, XVII, XXI e XXII.

[2] Ver Wellek, *Rise*, pp. 4-5, 135. Este capítulo deve muito, em vários pontos, não sòmente ao *Rise of English Literary History* do Professor Wellek, e a vários ensaios publicados por ele, que serão citados nas notas, como também a dois ensaios manuscritos: «English Literary History during the Romantic Age» (lidos no congresso da Modern Language Association, em Indianapolis, 1941) e «English Literary Historiography in the Victorian Age» (lido no congresso da Modern Language Association em Nova Iorque, 1944).

[3] Cf. Victor Harris, *All Coherence Gone* (Chicago, 1949).

singularidade medieval de Chaucer até à correcção da dicção e do verso dos Augustanos. A França tomara de certo modo a dianteira e fornecera o modelo. Anteriormente, cerca do começo do século, Malherbe tinha conseguido («enfin Malherbe vint») purificar o estilo francês. E por fim Boileau, de quem, embora batalhando contra as pretensões modernistas e impondo a sua autoridade apenas «em nome de Horácio», se podia dizer que «reinava». O conceito de um progresso moderno tinha de acomodar-se mais ou menos (como vimos, por exemplo, na *Epistle to Augustus*, de Pope) a uma visão mais ampla do mundo Antigo e Moderno. O ciclo de Chaucer até Pope tinha como paralelo o antigo ciclo romano de Énio a Horácio. Todavia a ênfase augustana incidia pesadamente sobre a perfeição moderna e sobre os hesitantes passos que as gerações precedentes haviam feito em direcção a esta. Isto era classicismo tornado hirto pela influência cartesiana. O mesmo espírito de sensatez que, quando agindo por si próprio, relegava a poesia para um papel de linguagem sem nexo e já fora de moda, afirmava, quando aliado ao espírito literário, o princípio do progresso literário e da supremacia da correcção moderna. Esta atitude augustana, hoje tão conhecida dos historiadores literários, sobreviveria durante o século XVIII e, embora menos manifestamente, durante o séc. XIX. O «Isabelismo» de um Coleridge, de um Hazlitt, ou de um Lamb, foi contemporâneo de numerosas expressões antitéticas. A prosa isabelina, como diria Nathan Drake, era «bizarra, grosseira, enfadonha e intoleràvelmente prolixa». Era afectada por «uma dureza bárbara e pedante» [1]. Todos os poetas anteriores a Surrey, dizia em 1815 o editor de Surrey, George F. Nott, «devem ser lidos em função da época específica em que viveram... mas Surrey nunca precisará desta concessão». «Pouco há nos seus escritos que nos faça recordar que ele viveu há cerca de trezentos anos» [2].

2

Esta era aproximadamente a posição racionalista, ou a posição clássica reforçada pelo espírito científico. Mas já tinha servido, durante cerca de cem anos, como ponto de partida para diferentes espécies de

---

[1] *Essays, Biographical and Historical, Illustrative of the Tatler Spectator and Guardian* (1805), II, 3-4.

[2] *The Works of Henry Howard Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder* (Londres, 1815), I, CCLIII. «Podem ser citados largos trechos que têm todo o aspecto de haverem sido escritos nos mais puros tempos da literatura moderna; nem poderiam ser distinguidos dos mais bem acabados períodos de Pope ou de Dryden. Isto é um melhoramento que a razão e o julgamento devem aprovar como um dos de maior importância na nossa literatura.»

reacção liberal. A espécie menos agressiva pode ser descrita como um simples apelo à tolerância, para se dar à literatura de épocas mais rudes um tratamento leal. Não permitamos que alguém possa ser julgado pelas leis de um país de que não é cidadão. A ignorância, tanto em literatura como na moral, é uma atenuante da culpa. Todavia isto poderia fàcilmente transformar-se numa exigência bastante mais liberal como — por exemplo: Não vamos discutir acerca dos diferentes gostos, de diferentes tempos e lugares! Ou então, apontando o cutelo noutra direcção: Talvez que os ignorantes fossem os legisladores clássicos. Eles poderiam ter mudado de opinião se tivessem visto o que nós vimos.

> O clima, a idade, a disposição das pessoas para quem o poeta escreve, podem ser tão diferentes, que aquilo que agradava aos gregos pode não agradar ao público inglês.
>
> Não é suficiente que Aristóteles o tenha afirmado, porque Aristóteles foi buscar a Sófocles e a Eurípides os seus modelos de tragédia; e, se ele tivesse visto os nossos, poderia ter mudado de ideias [1].

Várias analogias científicas podem apoiar a discussão. Charles Gildon, respondendo ao ataque de William Walsh sobre o artificialismo da moderna poesia de amor, insinua inicialmente haver uma estética relativa na analogia da ciência médica:

> Os nossos médicos consideram as Receitas de *Hippocrates* defeituosas; E, tal como na Medicina, assim na Poesia devemos olhar para o Clima, Natureza e Costumes do Povo; porque os hábitos do Espírito, assim como os do Corpo, são influenciados por eles; e o *Amor*, como as outras Paixões, varia tanto nos seus *Efeitos* como nas suas *Causas* segundo o País e a Idade; ou melhor, segundo a verdadeira Constituição de cada Pessoa afectada [2].

---

[1] Dryden, *Heads of an Answer to Rymer*, c. 1677 in *Critical and Miscellaneous Prose Works*, ed. Edmond Malone (Londres, 1800), I, II, 305-6.

[2] *Miscellaneous Letters and Essays*; ed. Gildon (Londres, 1694), «An Essay and a Vindication of the Love-Verses of Cowley and Waller», p. 210, citado por R. F. Jones, «Science and Criticism in the Neo-Classical Age of English Literature», *JHI*, I (Outubro, 1940), 393. Jones cita Marchamont Nedham, *Medela Medicinae*, 1665, a propósito da discussão acerca das doenças e remédios variarem segundo as regiões, épocas e países. Cf. Jones, *Ancients and Moderns* (St. Louis, 1936), p. 216.

Mas mais adiante — passando da tolerância à preferência:

> Devemos ter em conta o *Humor*, *Costumes* e *Inclinações* do Público; mas um Público *Inglês* nunca apreciará um Método seco, árido e formal que exclua a Variedade, como faz a Religiosa observação das Regras de *Aristóteles* [1].

A argumentação a favor da tolerância pelos vários gostos e épocas podia ser utilizada em favor de épocas anteriores (a de Chaucer ou de Shakespeare) quando esses tempos foram criticados por forma demasiado rigorosa pelos críticos modernos, ou a mesma argumentação a favor da tolerância poderia ser utilizada em favor dos tempos modernos, quando estes eram criticados por forma excessivamente rigorosa pelas regras da antiguidade clássica. Nesta variação, a argumentação, embora utilizando premissas comparativas ou relativistas, podia na realidade desviar-se para apoiar a noção clássico-científica do simples progresso linear.

Mas a argumentação a favor de tempos *antigos*, as desculpas a favor de Shakespeare ou de Chaucer considerando-os violadores inocentes de regras que eles nunca estabeleceram, foi a que teve maior sucesso imediato. Foi a que se desenvolveu mais fortemente durante o século XVIII, quando Thomas Warton e outros escritores adoptaram os temas apologéticos inventados dois séculos antes pelos italianos defensores do romance épico, os quais todavia só foram citados esporàdicamente, como num ensaio de Chapelain *(En lisant les Vieux Romans)* [2] durante o século do classicismo francês. Assim Warton, nas *Observations on the Faerie Queene of Spenser*, de 1754, dizia:

> Ao lermos os trabalhos de um autor que viveu numa época remota, devemos procurar olhar para os costumes e maneiras que predominavam nessa época; devemos colocar-nos na mesma situação e circunstâncias em que ele se encontrava... Por falta deste cuidado grande número de leitores vêem os cavaleiros e as donzelas, os torneios e os encantamentos de Spenser com olhos modernos, não pensando nunca que os encontros da Cavalaria subsistiam na época do nosso autor...

---

[1] *Miscellaneous Letters*, p. 223, «To my Honoured and Ingenuous Friend Mr. Harrington, for the Modern Poets against the Ancients». Na comédia de Thomas Killigrew *Chit-Chat*, 1719, uma personagem diz que antes preferia ser tratada segundo as regras de Hipócrates e de Galeno do que assistir a uma peça escrita segundo as regras de Aristóteles e de Horácio (Jones, *JHI*, I, 395).

[2] Cf. Victor M. Hamm, «A Seventeenth-Century Source for Hurd's *Letters on Chivalry and Romance*», *PMLA*, LII (1937), 820-8.

> que os romances eram então os mais entusiàsticamente e universalmente lidos: e que assim Spenser, de acordo com a moda da sua época, sentia-se naturalmente inclinado a escrever recitais das proezas dos cavaleiros, tornando-se, em resumo, um POETA ROMÂNTICO [1].
>
> Mas é absurdo pensar que podemos julgar Ariosto ou Spenser por regras que eles não respeitaram. Nós, que vivemos na época em que se escreve segundo regras, estamos aptos a julgar qualquer composição segundo as leis que fomos ensinados a considerar o único critério de excelência. O gosto crítico está difundido universalmente, e nós exigimos a mesma ordem e planificação que qualquer realização moderna deve ter, em poemas em que essas regras não foram consideradas nem aplicadas. Spenser, e o mesmo podemos dizer de Ariosto, não viveram na era da planificação. A sua poesia é a descuidada exuberância de uma imaginação ardente e de uma forte sensibilidade. A sua finalidade era prender a fantasia e interessar a atenção, por meio de imagens vigorosas e atraentes, em cuja formação e disposição pouco trabalho era utilizado. A variedade e o maravilhoso eram as principais fontes de prazer. E assim nós vemos o nosso autor a saquear igualmente as regiões da realidade e do romance, da verdade e da ficção, para encontrar as decorações e o mobiliário apropriados à estrutura do seu maravilhoso. Nascido nessa época, Spenser escreveu ràpidamente, a partir dos seus próprios sentimentos, que eram naturalmente nobres. A exactidão no seu poema seria igual à cornija que um pintor introduzisse na gruta de Calipso. As belezas de Spenser são como as flores no Paraíso [2].

Warton oscila do tom da apologia ao do triunfo. Hesita entre dizer que para podermos ler um autor antigo devemos conhecer os costumes, os livros favoritos e as leis literárias do tempo em que escreveu [3], e dizer que, se nós aprendemos a ler um velho autor através dum melhor conhecimento histórico, poderemos verificar que nesse autor, mais do que nos

---

[1] *Observations* (1754), Secção X, p. 217.

[2] Segunda edição, 1762, Secção I (I, 21). Cf. o elogio do Chaucer, 1754, Secção V, p. 142.

[3] Para depoimentos semelhantes, embora mais generalizados, desta parte da discussão histórica, ver *Miscellaneous Observations on Macbeth*, 1745 e *Preface* a Shakespeare, 1765, de Samuel Johnson.

nossos clássicos contemporâneos, se encontra o verdadeiro espírito da poesia. Até que ponto esta hesitação representa uma indecisão da parte de Warton (um conflito entre as ideias augustanas nas quais ele foi educado e a poesia de Spenser, pela qual se sentiu atraído), ou até que ponto corresponde à estratégia de pôr um pé na porta antes de a empurrarem, é um assunto de somenos importância para este estudo [1]. Nas *Letters on Chivalry and Romance* publicadas pelo Bispo Richard Hurd, amigo e correspondente de Warton, no mesmo ano (1762) da segunda edição das *Observations*, de Warton, o tom apologético [2] tinha-se tornado pràticamente acidental, em consequência de um excitado manifesto a favor do modelo gótico.

> Os maiores génios do nosso país e de países estrangeiros, como Ariosto e Tasso, na Itália, Spenser e Milton, na Inglaterra, foram seduzidos por essas barbaridades dos seus antepassados: até foram encantados pelos Romances Góticos. Seria isto capricho e absurdo por parte deles, ou não haverá no Romance Gótico qualquer peculiaridade agradável ao pensamento de um génio, e às finalidades da poesia, e não terão ido demasiado longe os filósofos modernos com o seu perpétuo desprezo [3] e troça dele?
>
> Estamos em terreno encantado, meu amigo, e considere-se feliz por eu não o reter mais tempo neste círculo temeroso. O vislumbre que teve dele ajudará a sua imaginação a conceber o resto. E, sem mais palavras, compreenderá ràpidamente que as fantasias dos nossos modernos bardos não sòmente são mais galantes mas, mudando de cenário, são mais sublimes, mais terríveis, mais alarmantes, do que as dos escritores clássicos. Numa palavra, você verificará que as *maneiras* que eles descrevem, e as *superstições* que adoptam, são ainda mais poéticas, pelo facto de serem góticas [4].

---

[1] Cf. D. Nichol Smith, *Warton's History of English Poetry* (Londres, 1929) pp. 1-5, 27-9. Estudos modernos referentes a Warton e ao seu amigo Hurd estão cheios de interrogações para se saber se eles foram na realidade «românticos» e rebeldes. Ver, por exemplo, R. D. Havens «Thomas Warton and the Eighteenth-Century Dilemma», *SP*, XXV (1928), 50; Odell Shepard, «Thomas Warton and the Historical Point of View in Criticism», *JEGP*, XVI (1917), 153-63; Hoyt Trowbridge, «Bishop Hurd: A Reinterpretation», *PMLA*, LVIII (Junho, 1943) 450-65.

[2] Ver Carta VIII, estudando uma estrutura segundo as regras gregas.

[3] Carta I, p. 81. Cf. Carta VI, p. 108: Homero, se tivesse esta oportunidade, teria «preferido» a «época feudal» devido à sua «maior galanteria» e à «superior solenidade das suas superstições».

[4] Carta VI, p. 113. Cf. Carta XII, p. 154, «um mundo de histórias maravilhosas».

Chegamos então ao primitivismo romântico — a noção de que a poesia dos tempos não civilizados, ou poesia escrita acerca de tempos não civilizados, é a mais natural, a mais diretamente humana, a mais profundamente emocional — patética e sublime — sendo, portanto, a melhor. Foi mais ou menos nesta época que Rousseau explorou em França a idéia política e educacional de que o sofrimento humano provém do artificialismo da civilização. Diderot afirmava que quanto mais civilizado e educado for o povo, menores são os seus costumes poéticos. Tudo o que for civilizado enfraquece e amolece [1]. O *Traité sur l'Art d'écrire* (1775), de Condillac, estabelece um contraste nítido entre as épocas da imaginação viva e as que lhe sucederam, da análise, do gosto e da crítica. Em Inglaterra apareceram as falsificações primitivistas de Chatterton (dando à sua época um forte sabor do século XV) e de Macpherson (dando à sua época o que ela pretendia, um Homero da aurora celta) [2]. A evolução da discussão sobre «dicção poética» (popular ou aristocrática?) que apontámos em relação a Wordsworth e Coleridge foi uma das mais exactas e gramaticalmente bem definidas produzidas pela corrente primitivista.

3

A doutrina do primitivismo era uma decidida contradição da noção augustana do progresso linear em relação ao barbarismo. Uma simples idéia de progresso foi contrariada por outra idéia igualmente simples de decadência por exaustão. Todavia, este processo poderia dar complicações. O próprio ponto de vista augustano, como já vimos, tinha resultado da contemplação de duas eras clássicas ou augustanas, a antiga e a moderna. Nos seus ensaios *Of Poetry* e *Of Ancient and Modern Learning* (1690), Sir William Temple desvirtuou esta teoria no sentido do primitivismo, alegando que a situação moderna não era um ponto máximo da realização poética, mas sim uma decadência, conduzindo à esterilidade. Esta complicação era o resultado do choque das noções augustanas e primitivas e a redução de cada uma delas, apesar da pureza

---

[1] *Oeuvres*, ed. Assézat-Tourneur, VII, 370.

[2] Em *Dissertation Concerning the Poems of Ossian*, publicada juntamente com *Temora* em 1763, Macpherson observa que «As mais nobres paixões de espírito nunca se manifestam mais livremente e sem restrições do que nos tempos que designamos por bárbaros. A maneira irregular de viver, e as actividades varonis, das quais o barbarismo tomou o seu nome, foram altamente favoráveis a uma fortaleza de espírito desconhecida nos tempos mais evoluídos. Nas sociedades mais avançadas o carácter dos homens é mais uniforme e disfarçado. As paixões humanas encontram-se de certo modo escondidas por detrás de formas e maneiras artificiais: e os poderes da alma, sem oportunidade de se manifestarem, perdem o seu vigor» (segundo parágrafo).

das concepções, ao estado de extrema inferioridade. Todavia, era também uma complicação que estava destinada de certo modo a favorecer o primitivo em relação ao clássico. Porque, se a poesia se tinha elevado, só se poderia ter elevado de um determinado estado de rudeza não educada, e se porventura tinha declinado, só poderia ter declinado para um estado de decadência *supercivilizada*. A doutrina estava destinada a ser revista a partir da última fase (nenhuma sociedade de teóricos poderia considerar-se mergulhada no barbarismo). Os teóricos teriam de olhar para trás, para uma idade de ouro menos teórica e mais imaginativa. A primeira versão cuidadosamente preparada desse primitivismo cíclico encontra-se talvez na teoria de Vico sobre o surgir imaginativo das instituições humanas (as suas idades do patriarca e do mito, do rei e dos emblemas, da sociedade e da lei) exposta na *Scienza Nuova*, de 1725. Vico não foi conhecido em Inglaterra durante o século XVII, mas as suas ideias não teriam sido descabidas. Num dos *Dialogues* isabelinos do Bispo Hurd, frequentemente impresso juntamente com as suas *Letters on Chivalry and Romance*, aparece este apropriado depoimento geral:

> Há, segundo penso, nas revoluções do gosto e da linguagem, um certo ponto, mais favorável para os propósitos da poesia do que outro qualquer. É difícil localizar este ponto com exactidão. Mas pouco erraremos supondo que ele se encontra algures entre as rudes tentativas da imaginação não corrigida, por um lado, e os requintes da razão e da ciência, por outro.
>
> Tal parece ter sido o estado da nossa linguagem na era isabelina. Era pura, forte, clara, sem afectação. Ao mesmo tempo, o modo altamente figurativo, que se ajusta tão bem à linguagem, especialmente para utilização do poeta, ainda não tinha sido controlado pelo génio prosaico da filosofia e da lógica [1].

Tanto o simples contraste primitivista (entre a imaginação e a razão, entre a paixão elementar e a crítica social) como uma certa espécie de elaboração cíclica, foram lugares-comuns no século XVIII, que se mantiveram durante a fase teórica do período romântico. A *History of English Poetry* (1774-81) de Warton, de longe a obra mais completa da sua espécie até àquela data, e uma autoridade que se manteve como paradigma de

[1] *Hurd's Letters on Chivalry and Romance with the Third Elizabethan Dialogue*, ed. de Edith J. Morley (Londres, 1911), pp. 71-72. O diálogo é o terceiro dos oito *Moral and Political Dialogues*, o primeiro de dois diálogos sobre motivos isabelinos. Os *Dialogues* foram publicados pela primeira vez em 1759.

uma série de gerações, está impregnada com a ideia de que o crescimento da razão seca as fontes da imaginação. A narrativa é baseada num conceito de literatura inglesa dividida em três épocas principais, a arcaica, a época de ouro ou isabelina e a época moderna da inteligência, para a qual declinou a isabelina [1]. Esta teoria prevaleceu na história literária inglesa durante o meio século seguinte, em repetições puramente literais, ou em modificações como a de Hazlitt nas suas *Lectures on the English Poets*, de 1818, onde fala acerca da imaginação dos Isabelinos, da fantasia dos metafísicos, do espírito da Restauração, dos lugares-comuns do século XVIII [2]. Em capítulo anterior [3] citámos pontos de vista cíclicos bem elaborados, aliados simultâneamente a um entusiasmo primitivista e a uma sátira antiprimitivista na *Defense* de Shelley e nas *Four Ages* do seu amigo Peacock. Se juntarmos à fase augustana de intelectualização caduca uma ressurgência da poesia na época romântica e avaliarmos este facto como um pseudo-retorno ao barbarismo, teremos as *Four Ages*. Se avaliarmos a fase romântica como uma espécie de promissora maré primaveril na legislação cósmica, teremos as concepções históricas ocultas na *Defense*. As repetições dos padrões do século XVIII, ou protestos contra eles, aparecem em quase todos os ensaístas românticos ingleses, em Coleridge, em De Quincey e em Carlyle [4]. Ao mesmo tempo, o espírito romântico, tanto o inglês como o alemão, tenderam a reduzir as fases da evolução literária apenas a duas, uma natural e outra artificial, uma romântica e outra clássica, ambas concebidas ou para alternarem sem limite — uma série de revoltas contra a natureza e uma série de renovações — ou deslocando-se para diante a partir do homérico, do directamente natural e ingénuo, na dialéctica irreversível da autoconsciência ou involução reflectiva de que falámos noutro capítulo [5].

4

Tanto nas suas *Observations on the Faerie Queene* como na sua *History of English Poetry* Thomas Warton argumenta a favor do estudo da velha poesia bárbara, porque ela regista as «características» dos tempos passados, «preserva as mais pitorescas e expressivas representações das

---

[1] No seu esquema para uma História da Poesia Inglesa, numa carta para Warton, de 15 de Abril de 1770 (impressa pela primeira vez em *Gentleman's Magazine*, Fevereiro de 1783, pp. 100-1) Gray dá à literatura augustana e da Restauração o nome de «escola de França».

[2] Ver *Complete Works*, ed. P. P. Howe, IV (Londres 1930), 83.

[3] Capítulo XIX.

[4] Ver René Wellek, «De Quincey's Status in the History of Ideas», *PQ*, XXIII (Julho, 1944), 264-5; «Carlyle and the Philosophy of History», *PQ*, XXIII (Janeiro 1944), 63-4. Cf. Wellek, *Rise*, p. 193.

[5] Capítulo XVII.

maneiras», «transmite à posteridade genuínos esboços da vida» [1]. Durante a época romântica, as relações entre o estudo literário e a antiguidade histórica tornam-se mais complicadas, participando no conceito germânico de que a literatura é a criação orgânica do espírito nacional, a expressão de uma determinada sociedade, época e espírito nacional. Carlyle dá-nos a vigorosa justificação que se segue:

> A história da poesia de uma nação é a essência da sua história, política, científica e religiosa. E com todas estas o historiador da Poesia se tornará familiar. A fisionomia nacional, nos seus traços mais finos, e através das suas sucessivas fases de crescimento, tornar-se-lhe-á clara. Ele distinguirá a grandiosa tendência espiritual de cada período, qual o Alvo mais alto que a humanidade pretendeu atingir em cada um deles, e o que despertou maior Entusiasmo, e como uma época naturalmente se forma a partir de outra. Tem de registar a mais elevada finalidade de uma nação, nas suas sucessivas direcções e desenvolvimento. Porque por ela se modela a poesia da nação. Ela *é* a Poesia da Nação. Tal seria a essência primária de uma verdadeira história da poesia [2].

Nos meados do século XIX as versões francesas deste princípio são as mais notáveis. São menos idealistas e patrióticas do que as versões alemãs iniciais, mais sociológicas e deterministas. Na obra que se tornou o exemplo clássico francês em relação à Inglaterra, a *History of English Literature*, de Taine (1864), a finalidade do estudo literário é descobrir as causas ambientais da literatura — e estas são concebidas como caindo sob a alçada das já famosas três rubricas principais de *race*, *milieu* e *moment*. Isto é, o estudo da literatura é valioso porque a literatura, mesmo mais do que a religião (a qual é uma combinação de poesia e de credulidade) e mesmo mais do que a filosofia (que é uma mera abstracção seca da poesia), é a mais ardente e total revelação dos motivos que determinam as civilizações. Para os propósitos deste estudo, a poesia está no mesmo plano de todas as outras formas de revelação humana directa, não sòmente dos dramas e romances mas também de cartas, sermões,

---

[1] As frases foram extraídas da *History of English Poetry*, de Warton, Prefácio, p. II. Cf. *Observations on the Faerie Queene*, 1762, Pós-escrito, II, 323: «Estas composições... preservam muitos factos históricos curiosos e lançam considerável luz sobre a natureza do sistema feudal. São os retratos das usanças e dos costumes antigos; e representam as maneiras, o génio e o carácter dos nossos antepassados...»

[2] *Essays* (Edição de Chapman e Hall, 1907), III, 225. Originalmente em *Edinburgh Review*, vol. LIII (1831), n.º 105, uma revisão de William Taylor, da *Historic Survey of German Poetry* de Norwich, 1831.

conversas, memórias e «confissões». «A verdadeira finalidade da literatura é tomar nota dos sentimentos.» Com efeito, a literatura não pode prescindir deles, antes é rigorosamente designada — para tomar nota dos sentimentos.

> E assim para cada espécie da produção humana — para a literatura, música, belas-artes, filosofia, ciências, política, indústrias e tudo o resto. Cada uma destas tem, como causa directa, uma disposição moral, ou uma combinação de disposições morais; com a causa elas aparecem; removida a causa, elas desaparecem; a fraqueza ou a intensidade da causa mede-lhes a fraqueza ou a intensidade. Estão ligadas às suas causas como um fenómeno físico à sua condição, como o orvalho à baixa da temperatura variável, como a dilatação ao calor [1].

5

O interesse pela história da literatura começou durante o século XVIII por observações e conjecturas que eram primàriamente avaliadoras — isto é, estavam empenhadas na reavaliação das normas neoclássicas e em olhar as literaturas primitivas com o que se considerava uma maior imparcialidade. Tendo sido estabelecida essa parcialidade em relação ao espírito clássico, que anteriormente se mantivera intangível, a especulação continuou, como vimos, mais no sentido de finalidades históricas do que explìcitamente avaliadoras. O prosseguimento dos estudos literários ao longo destas linhas não podia deixar de ter profundas implicações no que se refere ao valor literário. Tanto as próprias finalidades, como as cada vez mais eficazes técnicas históricas que se utilizavam para as alcançar, tendiam para estabelecer essas implicações. A simples presença da investigação histórica, como método de eficácia sempre crescente, tendia a promover demonstrações da sua valia. As ferramentas caras têm de ser utilizadas.

A noção de um estudo rigorosamente histórico da literatura tinha na verdade uma longa ascendência clássica e neoclássica. Todavia, esta espécie de estudo floresceu durante o século XIX como nunca florescera antes. Para o fim que temos em vista, basta aludirmos à união da filologia clássica bentleiana e wolffiana com a hermenêutica das Escrituras sob a direcção de Wilhelm von Humboldt e Schleiermacher e, posteriormente, a transferência destes métodos para a literatura moderna na *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften* de August

[1] H. A. Taine, *History of English Literature*, trad. de H. Van Laun (Nova Iorque, 1886), Introdução, pp. 20, 18. Cf. esp. pp. 6-8, 10, 13-15.

Böckh, os triunfos indo-germânicos filológicos e folclóricos dos irmãos Grimm, e um pouco mais tarde, em França, a ressurreição dos ciclos épicos e dos romances por eruditos como Léon Gautier e Gaston de Paris. Aqui tínhamos a exaltada situação da épica primitiva (resultado bastante plausível de esforços como os de Hurd, no século XVIII), contra os quais Matthew Arnold levantou a sua voz de clássico em 1881. No capítulo referente a Arnold, já havíamos aludido ao contraste entre o espírito clássico e crítico de Arnold, e ao regresso contemporâneo dos estudos linguísticos empíricos que deram origem ao *Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Durante a mesma época verificou-se a purificação final do cânone de Chaucer por Bradley e Skeat, trabalho começado no final do século XVIII por Tyrwhitt, e a multiplicação dos estudos shakespearianos em todas as dimensões históricas. É talvez relevante fazer aqui a observação geral de que o ensino inglês de literatura tendia a contrariar as generalizações grandiosas, as aspirações dinâmicas, e o significado sociológico dos historiadores de influência e espírito germânico. A investigação literária rigorosa evitava questões de maior amplitude, suspendia o julgamento crítico, e dedicava todas as suas energias à acumulação de factos. O valor imediato destes podia ser de vez em quando difícil de apreciar; mas no entanto seria injusto negar-lhes um lugar em esquemas de cultura geral.

A inversão das regras clássicas durante o século XVIII significou não sòmente o retorno ao primitivo (enquanto conceito de valor) mas, como vimos nos Capítulos XIV e XVI, uma nova espécie de respeito pelo original e autêntico e, portanto, pelo pessoal. O artificialismo clássico continha, ou parecia conter, uma certa dose de «imitação» e de artificial. Por outro lado, o realmente primitivo era necessàriamente uma forma de originalidade. E o realmente primitivo só podia ser, em última análise, descoberto pelas técnicas da investigação histórica. Uma certa rudeza e abandono, um poder de cor e emoção podiam fazer um caso de *prima facie* a favor do primitivo. Mas a prova final era científica. Sòmente a investigação histórica científica poderia justificar uma experiência de prazer na emoção e na cor.

O tom peculiar dos estudos literários do século XIX, pelo menos em Inglaterra, parecia resultar da união entre duas forças que se podiam considerar *a priori* díspares — a força do gosto pelo antigo, teimosa, céptica, actual, textual, bibliográfica, e biográfica, e simultâneamente, aumentando esta força e sendo aumentada por ela, a força da devoção pelo génio poético, pela personalidade, originalidade, espírito e emoção, virtudes e vícios, vida, sofrimento e morte do criador literário. O conceito de vida e sofrimento incluía todas as espécies de influências sobre o criador, e daí o não surgirem contradições entre o estudo pessoal e as concepções mais deterministas da história nacional, da sociologia ou da política. A «Expressão»,

como J. E. Spingarn afirmava (apenas com um pouco de exagero), era um motivo comum a todas as formas da teoria do século XIX. Com os alemães e seus evangelistas, como M.me de Staël, a literatura era uma «expressão da sociedade». Na escola da arte pela arte de Victor Cousin em diante, a «expressão» por si só era a suprema lei da arte. Na variação dada por Sainte-Beuve e outros homens de letras a esta filosofia, a literatura era a expressão da personalidade. Para os críticos históricos e deterministas depois de Hegel, como Taine, a literatura era a expressão da raça, meio e momento. Os «impressionistas extremistas», como lhes chama Spingarn, os últimos estetas como Pater e Wilde, consideravam a literatura como a «requintada expressão das delicadas e variáveis sensações ou impressões da vida» [1].

Para todos os críticos teóricos, a literatura era a expressão de qualquer coisa. A regra da expressão era o grande coordenador, harmonizando as mais rigorosas e científicas técnicas de investigação com os mais suaves, mais pessoais e mais emotivos interesses estéticos.

6

Vale a pena realçar que os literatos alemães do romantismo, na sua distinção entre arte «clássica» e «romântica», e até mesmo Schiller, na sua embrionária distinção entre a arte clássica «ingénua» (directa e objectiva) e a arte «sentimental» romântica (reflexiva e subjectiva), não mostraram especial reverência pelos autores em si mesmos como pessoas a serem consultadas acerca da discriminação entre uma espécie de arte e outra, ou até na interpretação da arte pessoal, sentimental ou romântica. Assim Goethe, nas suas *Conversações*, diz:

> Os alemães não podem deixar de ser filisteus. Andam agora a discutir por causa de alguns versos impressos simultâneamente em obras de Schiller e nas minhas, e imaginam que é importante determinar o que na realidade pertence a Schiller e o que me pertence a mim: como se alguma coisa pudesse ser ganha com esta investigação — como se a existência de tais coisas não fosse bastante... Que importa o que é meu ou o que é teu? É preciso ser-se na realidade muito filisteu para dar a mais pequena importância à solução de casos destes [2].

---

[1] J. E. Spingarn, «The New Criticism», em *Criticism in America, Its Function and Status* (Nova Iorque, 1924), pp. 19-20.

[2] 16 de Dezembro de 1828. Cf. a queixa de Heine acerca do recurso à informação biográfica ao ler-se a sua poesia e a sua vacilante rejeição do princípio (*Correspondance*, I [Paris 1867], 73 ff. Junho 10, 1823).

Contudo, os críticos literários das gerações que se sucederam imediatamente (e encontram-se exemplos convincentes tanto em França como em Inglaterra) não tinham esses escrúpulos acerca da aplicação biográfica derivada das teorias românticas que perfilhavam. Até mesmo os vastos esquemas de psicologia cultural de Taine eram acentuadamente baseados na devoção ao génio criador individual. A introdução à sua *History of English Literature* abre com a seguinte e bem concebida estratégia imagista.

> Qual é a nossa primeira observação ao voltar as grandes e duras folhas de um fólio, as folhas amarelecidas de um manuscrito — um poema, um código de leis, uma profissão de fé? Isto, diremos, não foi criado sòzinho. Não passa de um molde, como uma concha fóssil, uma marca impressa, como uma dessas formas deixadas na pedra por um animal que viveu e morreu. Por debaixo da concha havia um animal e por detrás do documento havia um homem. Por que é que se estuda a concha, a não ser para se ter uma representação do animal? Assim se estuda o documento apenas para se conhecer o homem [1].

E Sainte-Beuve, um crítico que acompanhou simultâneamente a maré alta do método histórico e do quase-kantiano movimento francês da arte pela arte, mostrou nas suas numerosas conferências e *causeries* a maior amplitude de interesse, compreensão e técnica, mas a sua mais acentuada visão crítica, e o seu método mais radical, residia na profundidade da sua devoção pela personalidade do autor, por trás da obra. A obra existia principalmente para lhe dar os elementos que permitiriam fazer o levantamento dessa rica região interior. Certamente nunca se escreveu versão tão profundamente ligada ao princípio biográfico, como a seguinte passagem dos seus *Nouveaux lundis:*

> A literatura, o produto literário, é para mim impossível de distinguir da total organização do homem. Posso gostar do trabalho em si, mas parece-me difícil julgá-lo sem tomar em conta o próprio homem. Digo sem hesitação: *Tal árvore, tal fruto.* O estudo literário leva-me naturalmente ao estudo da moral.
>
> Temos de fazer a nós próprios uma série de perguntas acerca do autor, e de lhes dar resposta (mesmo sem ser em

[1] *History of English Literature*, trad. de H. Van Laun (Nova Iorque, 1886), Introdução, p. 1.

> voz alta — e mesmo ainda que as perguntas pareçam despropositadas em relação à natureza das obras que estão sendo estudadas). Sòmente depois dessas perguntas é que podemos saber com segurança que espécie de problema temos diante de nós. O que pensava o autor acerca da religião? De que forma foi ele impressionado pela contemplação da natureza? Como se comportava em relação às mulheres? E no que se referia a dinheiro? Era rico? Era pobre? Que regras de vida seguia? Como era a sua rotina diária? E assim por diante. — Resumindo: qual era o seu grande vício, qual a sua fraqueza dominante? Todos os homens têm uma. Nenhuma das respostas que dermos a estas perguntas pode deixar de estar relacionada com a formação de uma opinião sobre o autor de um livro, e sobre o próprio livro — se, como é evidente, partirmos do princípio de que estamos a ocupar-nos com uma coisa que não é um tratado de geometria pura [1].

Dos meados do século, em Inglaterra, podemos tomar como exemplo da maior importância o Ensaio Introdutor de Browning às cartas de Shelley, publicadas por Moxon em 1852. Há duas espécies de poesia, escreveu Browning, repetindo tìmidamente as afirmações dos grandes alemães [2]. Há poesia «objectiva» como a de Shakespeare, que não depende da personalidade do seu autor e não necessita que saibamos qualquer coisa acerca dele. E há poesia «subjectiva», como a de Shelley, que está cheia da personalidade do autor, e adquire mais riqueza e ressonância com cada parcela mínima do que possamos descobrir da vida do autor. E assim, que extraordinária sorte que essas revelações acerca do espírito de Shelley tenham sido preservadas e possam agora ser tornadas públicas!

> Sendo estas as duas espécies de artistas [objectivos e subjectivos] é natural, como já mostrei, que tenhamos a maior preocupação com a biografia do poeta subjectivo. Além da

---

[1] *Nouveaux lundis* (Paris, 1865), III, 15, 28. A frase *Like tree, like fruit* (tal árvore, tal fruto) equivale ao francês *tel arbre, tel fruit*, cuja sintaxe pouco explícita é apropriada para transmitir a noção de que aqui há algo que apoia a linha do raciocínio de Sainte-Beuve. *O arbor fructu cognoscitur* das Escrituras, que está por detrás do provérbio francês, aponta exactamente para a direcção oposta.

Sainte-Beuve desejava estudar um autor tanto na sua genealogia como na sua família ainda viva — no seu pai, na mãe, nas irmãs e irmãos, e mesmo até nos filhos (*Nouveaux lundis*, III, 18 ff). Estudava a infância do autor, o ambiente inicial, e até a paisagem onde cresceu. Taine, por exemplo, trazia a marca das Ardenas sombrias (*Nouveaux lundis*, VIII, 71).

[2] Cf. Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Nova Iorque, 1953), pp. 242-3, 375, n.º 50 sobre a distinção entre poesia objectiva e subjectiva concebida por Friedrich Schlegel, Coleridge, De Quincey e outros.

> sua vida totalmente documentada, podemos não determinar com exactidão satisfatória a que classe pertencem as suas produções, e qual a percentagem de louvores que pertence ao produtor... devemos, em todo o caso, dedicar-nos a rever a vida do poeta, antes de determinar algumas das questões mais interessantes no que se refere à sua poesia — mais especialmente se a realização que pretendemos avaliar com acerto foi prejudicada e impedida de ser completada pelas circunstâncias — uma juventude desastrosa ou uma morte prematura...
>
> A responsabilidade de apresentar ao público uma biografia de Shelley não... me pertence: tenho apenas que torná-la um pouco mais fácil, pondo em ordem estas poucas cartas suplementares, com o reconhecimento do valor de toda a colecção. Considero que esse valor consiste numa verdadeira conformidade da Correspondência, no seu limitado grau, com o carácter moral e intelectual do escritor, já revelado nas mais altas manifestações do seu génio.

Um inconveniente da teoria, como todos sabem, é que as supostas revelações do espírito de Shelley não passavam de falsificações — que lançaram uma luz que não era verdadeira sobre os poemas de Shelley. Todavia podemos supor que Browning experimentou um prazer genuíno e teve até talvez uma maior capacidade de apreciar a arte de Shelley [1]. (Pode bem ter havido alguma intuição na visão objectiva do falsificador, e neste aspecto as falsificações foram felizes.) De qualquer modo, a teoria de Browning não foi considerada como um fracasso na história cumulativa da experiência romântica. Um dos filólogos vitorianos mais científicos e um dos mais caracteristicamente capazes de fundir a sua ciência com a paixão pela revelação pessoal, o distinto investigador saxonista e shakespeariano, F. J. Furnivall, numa Introdução à reedição da Intro-

---

[1] Ver a recente afirmação de um editor: «A verdade é que Browning escreveu o seu ensaio como prefácio a uma colecção de cartas falsas; mas, neste caso, a verdade é menos importante do que habitualmente. Das vinte e cinco cartas da edição de Moxon em 1852, todas menos duas eram manifestas falsificações, feitas com poucas frases autênticas saídas da pena de Shelley. ...Se isto tivesse sido o único motivo para o entusiasmo do editor, nós bem poderíamos ter ficado surpreendidos com a sua força. Mas é evidente que Browning não prestou atenção às cartas que estava a apresentar ao mundo». (H. F. B. Brett-Smith, *Peacock's Four Ages of Poetry, Shelley's Defence of Poetry, Browning's Essay on Shelley*, Oxford, 1945, p. XXIV.)

dução pela Browning Society, publicada em 1881, faz a seguinte afirmação jactanciosa acerca da sua incapacidade de se interessar pelos poemas de Browning:

> O interesse [no Ensaio Introdutório de Browning] reside no facto de as «afirmações» de Browning serem aqui *suas* e não as de qualquer das «muitas pessoas imaginárias» por detrás das quais ele insiste tão frequentemente em esconder-se, e cujos pescoços eu, por exemplo, gostaria de torcer a cada passo e cujos corpos eu de bom grado atiraria para longe a pontapés, para poder encontrar-me cara a cara com o próprio poeta e ouvir a sua própria voz exprimindo os seus próprios pensamentos, de homem para homem, de alma para alma. Falar a direito, bater a direito, é o que melhor se adequa à minha maneira de ser [1].

Os trabalhos intensos e exactos dos filólogos vitorianos, ao serviço da autenticidade e das outras formas de factualidade, resultaram numa grande purificação e alinhamento dos cânones literários, e em maior acesso ao conhecimento da educação geral e hábitos de leitura dos vários autores. Ao mesmo tempo, os filólogos mostravam-se apenas moderadamente interessados na relação das suas descobertas canónicas e genéticas com questões de apreciação e crítica. Furnivall e Hales, por exemplo, na sua edição do fólio MS. do qual o Bispo Percy extraiu as suas *Reliques of Ancient English Poetry*, em 1765, atacaram com justo desprezo os diversos cortes, normalizações, esclarecimentos e refinamentos que Percy, não sòmente antiquário mas crítico, tendo de enfrentar um real problema referente à relação entre o facto antigo e o valor poético, tomara a liberdade de introduzir no texto antigo. Furnivall e Hales executaram o seu serviço de restauração e de reabilitação com inabalável rigor. Foi uma vantagem para eles não terem sido perturbados por quaisquer escrúpulos acerca do valor literário, como os que tinham perturbado o bispo — ou antes, tiveram a vantagem de desfrutar da serena unificação da consciência científica com a crença de que o valor literário era sempre e essencialmente idêntico à autenticidade primitiva. Eles não tinham que preocupar-se com a questão: Qual das trinta e tantas versões da balada de *Sir*

---

[1] *Browning Society Papers*, N.º 1, Londres, 1881. Uma nota a esta passagem contém a seguinte curiosa confissão:

«...Se o leitor for pouco inteligente, ou não tiver tempo para estudar ou para pensar num poema, não deverá um poeta dar-lhe a mão, com uma palavra interposta?» Citado por Alba Warren, pp. 112-3. Cf. Warren, p. 90, desconfiança de Carlyle do meio poético, o seu ponto de vista acerca dos trabalhos de Shakespeare era apenas uma pálida ideia do próprio homem — «janelas» abrindo-se obscuramente sobre ele.

Patrick Spens é a mais artística? Não lhes teria ocorrido levantar uma questão idêntica à que foi levantada recentemente por um intelectual americano, de saber se Mrs. Brown de Falkland, a informadora de Walter Scott acerca do texto das baladas, não teria mostrado tanto espírito artístico no seu esforço de recriar como os recriadores mais antigos (que ela ouvira na sua juventude) nos seus próprios esforços [1].

Nesse apogeu de recuperação científica e conscienciosa do passado literário da Inglaterra, os problemas poderiam, contudo, tornar-se curiosamente complicados pela existência de falsos monumentos à imaginação sincera como os que produziu o entusiástico primitivismo do século XVIII. Aqui e além um critério firme, como o de Carlyle, J. S. Mill, ou Herbert Spencer, poderia pender para a homérica grandeza de Ossian, mas ao fim e ao cabo o declínio da reputação desse remoto bardo durante o século XIX processou-se paralelamente com as crescentes provas de o mágico celta ser apócrifo. Noutro caso de importância crucial surgiu uma dificuldade especial para arbitrar entre facto e valor por haver ampla oportunidade de comparar a linguagem falsificada com a que a filologia podia demonstrar ter realmente prevalecido na época literária que se pretendia imitar. O ensaio de Skeat sobre o estilo inglês do século XV, que o engenhoso Chatterton falsificará utilizando glossários do século XVIII, foi um dos mais claros triunfos que a filologia moderna poderia obter sobre incertezas que Warton, Ritson e até Tyrwhitt tinham em certa medida compartilhado com o jovem mistificador. «O plano da presente edição», diz Skeat, «será explicado agora, e pode ser fàcilmente entendido. Posto o problema de como editar os Poemas de Rowley, qual deverá ser a resposta?» Ele sabia que esta seria a resposta:

> Para se acabar com os disfarces desnecessários, e na suposição que os seus [poemas] não são autênticos, dá-os tanto quanto possível em inglês moderno.
>
> O leitor tem agora, *pela primeira vez*, a possibilidade de julgar os poemas tal como são, sem ser continuamente enganado, frequentemente até três vezes num verso, por palavras difíceis que, por maior que seja o seu conhecimento de antigos MSS, terá dificuldade em entender. Este processo de reescrever a maior parte dos poemas foi muito facilitado, substituindo as palavras que Chatterton utiliza no texto

---

[1] Bertrand H. Bronson, «Mrs. Brown and the Ballad», *California Folklore Quarterly*, IV (Abril, 1945) 129-40.

pelas suas notas de rodapé. Assim, na segunda linha da p. 2º do original lê-se o seguinte:

Throwe haife hys foormie dyghte in *gites* of goulde: mas, em rodapé, Chatterton explica *gites* como significando *robes*. É portanto justificável substituir por *robes*; assim, aproximamo-nos mais do verdadeiro texto original, isto é, do texto concebido inicialmente pelo cérebro do poeta, antes de ter sido traduzido para o dialecto de Rowley.

É importante compreender-se que Skeat empreendeu esta normalização do texto de Chatterton, não sòmente como um caminho para alcançar a verdade filológica (a todo e qualquer custo estético), mas na realidade para alcançar um verdadeiro valor estético — tão estreitamente unidas estavam na sua filosofia as noções de verdade filológica e de valor estético.

> O leitor poderá por si próprio avaliar nesta edição qual a percentagem exacta do mérito alcançado pelo génio de Chatterton. Apenas desejo dizer aqui que procurei sinceramente cumprir a minha tarefa de proteger o leitor, por um lado, de ser induzido em erro por falso inglês antigo e, por outro, de dar a conhecer com todas as vantagens os pensamentos de Chatterton.
>
> ... Que o público não me quer a *mim* mas sim a *Chatterton*, é um facto que procurei sempre ter presente [1].

Juntemos mais um exemplo de Chatterton ao que já temos do próprio ensaio de Skeat. Na abertura da *Bristowe Tragedie*, de Chatterton, lê-se:

> The feathered songster Chanticleer
> Han wound his bugle horn...

Skeat corrige devidamente o segundo verso para «Has wound his bugle horn» (sem nos prevenir do facto) e assim oblitera no interesse da gramática uma parte do encanto que o pequeno clarim do verso pudesse ter [2]. A edição feita por Skeat, transpondo Chatterton para inglês

---

[1] W. W. Skeat, «Ensaio sobre os Poemas de Rowley», em *The Poetical Works of Thomas Chatterton*, ed. de W. W. Skeat (Londres, 1872), II, XXXVII, XXXIX, XLII. Ver o comentário aprovador de Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century* (Nova Iorque, 1899), p. 363. Skeat leva-nos «um pouco mais próximo dos poemas de Rowley».

[2] Para conhecimento de alguns comentários do século XX sobre Chatterton, escritos com uma compreensão jabberwockiana sobre as relações entre as suas falsificações e a verdadeira natureza do seu mérito poético, ver *A Life of Thomas Chatterton*

moderno, é como revolver uma faca na ferida; é uma espécie de dupla falsificação. O método traduz à letra as legítimas implicações da regra factual de autenticidade e originalidade: mas tem a desvantagem de deixar «Chatertton the Marvellous Boy» com uma posição mal esclarecida na história da poesia inglesa [1].

Perto do fim de uma longa carreira de tradutor e difusor da épica clássica, e de guardião da poesia popular, Andrew Lang escreveu sobre a discutida questão da autenticidade do *Border Minstrelsy*, que Sir Walter Scott tinha coligido junto de especialistas como Mrs. Brown de Falkland, e James Hogg, o pastor da Ettrick. E que dizer do papel do próprio Sir Walter Scott como escritor de baladas? De uma coisa Lang estava certo:

> Se [*Auld Maitland*] é uma má balada, igual às que muitas pessoas podem compor, então não pode ser de Sir Walter [2].

Em resumo, o autor garante a qualidade, e por uma legítima manipulação do hipotético silogismo implícito, a qualidade era pelo menos uma condição necessária para determinar a autoria. Na medida em que este critério incidia na própria obra literária, mais do que em tipos externos de informação acerca dela, o argumento podia ir descobrir casos clássicos análogos. «Eu não acreditaria que Cícero tivesse escrito assim», dizia Bentley, «mesmo que fosse o próprio Cícero a jurar que o tinha feito» [3]. Cícero poderia ter sonhado que escrevera desse modo, ou, simplesmente, poderia não se recordar de o não ter feito. Como a ênfase é posta nos meios de determinar quem escreveu qualquer coisa, a preferência num dado caso para provas internas ou externas não é nem peculiarmente

---

(Nova Iorque, 1930), p. 176; «Thomas Chatterton», de Bertrand Bronson, em *The Age of Johnson, Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker* (New Haven, 1949), p. 246.

[1] No lado genético, «Assumed Personality, Insanity and Poetry», de R. D. Havens, *RES*, NS, IV (1953), 26-37, discute a semelhança entre a máscara do falsificador e a retirada de Bedlam ao publicar poemas do século XVIII, como os de Chatterton, Macpherson e Smart libertando-os das inibições da consciência poética neoclássica.

[2] *Sir Walter Scott and the Border Minstrelsy*, de Andrew Lang (Londres, 1910), p. VI.

[3] Assunto em discussão era se o nome de Hermagoras em latim deveria ser escrito com *as* ou com *a*. Quintiliano cita Cícero como tendo usado *a*. Mas «*Repone hic paulisper, Hermagora inventor & Hermagora habuisset: non sentis vocalium concursum vaste hiantem? Ego vero Ciceronem ita scripsisse ne Ciceroni quidem affirmanti crediderim*» (Richard Bentley, *Epistola ad... Millium*, 1691, citado em parte numa nota ao Alexander Pope, *Dunciad* IV, 222). Cf. *Emendationes in Menandri Reliquias* (Cambridge, 1713) p. 70.

clássica, nem peculiarmente pós-romântica [1]. Mas é de notar que a afirmação de Bentley é uma hipérbole maior; chega ao extremo de pôr em dúvida o testemunho do autor acerca da sua própria obra. O pressuposto básico sobre o qual Lang e a sua geração trabalhavam era oposto a este. O claro e irrefutável testemunho externo de que Sir Walter era o autor da uma balada, teria feito Lang admitir que era uma boa balada. A crítica seria apenas o elogio feito em apoio do valor poético necessàriamente vinculado à autenticidade.

7

Durante a última fase do século XIX, o movimento estético que estudámos no Cap. XXII assumiu uma atitude contemplativa, estática, perante as obras de arte individuais, e deste modo tornou-se anti-histórico. Também era anti-histórica uma espécie de idealismo hegeliano não dialéctico que apareceu em Oxford na apreciação da tragédia shakespeariana por A. C. Bradley, e nos ensaios de W. P. Ker [2]. Já observámos que a mais ambiciosamente sistemática espécie de história literária nunca gozou de verdadeira voga na Inglaterra. Todavia, pode descortinar-se uma modesta tradição durante a última parte do século nos trabalhos de Leslie Stephen, John Morley e até mesmo num escritor tão estèticamente afastado como Walter Pater [3]. Este movimento atingiu o seu clímax e conclusão com a grande *History of English Poetry*, de W. J. Courthope, publicada de 1895 a 1910. Courthope, estudando a história da imaginação nacional em estreita relação com as instituições políticas, concebeu um longo conflito dialéctico entre o individualismo e o colectivismo — (a Idade Média colectivista tinha sido má para a literatura, a harmoniosamente ajustada Renascença muito boa, e os tempos modernos romànticamente individualistas muito maus). Courthope era especialista da visão generalizada da história intelectual.

As décadas que se seguiram imediatamente à *History* de Courthope foram de muita actividade nas formas mais simples de crónicas da história literária inglesa (neste período havia sido começada e completada a enciclopédica *Cambridge History of English Literature*), mas ao mesmo tempo

---

[1] Cf. Insistência de Thomas Warton sobre a evidência interna e estética contra a autenticidade dos poemas de Rowley (*An Enquiry into the Authenticity of the Poems Attributed to Thomas Rowley*, Londres, 1782, p. 90.)

[2] Especialmente aquele sobre «Filosofia da Arte», no manifesto hegeliano *Essays in Philosophical Criticism*, 1883, reeditado em *Collected Essays*, de Ker (Londres, 1925), II, 231-68.

[3] Ver *History of Thought in the Eighteenth Century*, de Stephen, 1876; *Studies in Literature*, de Morley, 1891; *Plato and Platonism*, de Pater, 1893. A literatura, disse Stephen, é «o barulho das rodas da história» (Frederick W. Maitland, *The Life and Letters of Leslie Stephen*, Londres, 1906, pp. 283-4).

dava-se o declínio do estilo especulativo da história e da preocupação teórica pela história literária [1]. O movimento da arte pela arte, especialmente por afectar a crítica de escritores como Gosse, Saintsbury, Raleigh, Quiller-Couch, ou Garrod, desviava-se tanto da história como da crítica, orientando-se para o credo da apreciação entusiástica, e para o esforço histórico da suposta fidelidade literal à «chapa fotográfica» [2]. Uma atitude céptica em relação ao intelectualismo tornou-se moda em Inglaterra no começo do século xx, e desencorajou todas as espécies de crítica, exceptuando as formas menos representativas, e menos reflexivas de gosto pelo antigo, e as fantasistas tentativas de «arte de elogiar». Dentro do campo da crítica em inglês, coube aos intelectuais americanos, durante o século xx, defender algumas tendências anticríticas que passaremos a descrever até aos seus mais sistemáticos extremos.

Na América, mesmo durante as primeiras décadas do século xx, a crítica literária académica era menos vivamente colorida pelo pessoalismo romântico e pela arte de elogiar. Embora tivessem aparecido e florescido um Bliss Perry, um William Lyon Phelps, e mais tarde um Henry Seidel Canby, os estudos americanos de literatura mostravam-se muito mais inclinados do que os ingleses a adoptar os rigores dos métodos da filologia germânica e a empenharem-se numa respeitosa emulação das descobertas realizadas nos laboratórios de ciência física. O cientista literário tentou estabelecer as regras dos seus processos experimentais com a natural e sóbria precisão. Consideremos, por exemplo, o caso do Professor L. A. Sherman da Universidade de Nebraska. Numa série de notas publicadas na revista *Science* durante o ano de 1889, ele afirmou que as conclusões acerca do número médio de palavras por frase utilizado por um determinado autor nunca se deveria basear numa amostragem inferior a muitos milhares de frases. Inspirado por este conceito, contou o número de palavras por cada frase dos cinco volumes da *History of England*, de Macaulay, e demonstrou a existência «de uma média numérica... regular» de 23-43 palavras por frase.

> Portanto aqui, nesta média 23-43 encontra-se a resultante das forças que fizeram o carácter literário de Macaulay [3].

Em 1876 fora fundada a Johns Hopkins University com a finalidade expressa de introduzir na cena americana o seminário graduado segundo o método germânico. Em 1883 fundou-se a Modern Language

---

[1] Exactamente no momento em que a história da cultura geral se alargava em panoramas cíclicos cada vez mais amplos — como nos trabalhos de Spengler e de Toynbee.

[2] G. E. B. Saintsbury, *History of English Criticism* (Edimburgo, 1911), pp. 499, 521.

[3] L. A. Sherman, «On Certain Facts and Principles in the Development of Form in Literature», *The University Studies of Nebraska*, I (Julho, 1892), 350-3.

Association of America, a qual em 1927 votou pela alteração da original definição do seu propósito, «o estudo das línguas modernas e da literatura» para uma expressão mais de acordo com o que já era antes o seu propósito dominante, o «avanço da investigação das línguas e literaturas modernas». (Foi sòmente em 1950 que os membros da Associação votaram para se juntar ao estatuto a palavra «crítica».) Nos estudos literários americanos surgia uma nova era triunfalmente influenciada por uma confluência maciça de motivos que podiam ser citados separadamente como (1) respeito pela filologia germânica, (2) um desejo nativamente americano por factos e por precisão científica, (3) facilidade social e moral para alinhar pelo relativismo crítico solicitado pelo estudo das causas e origens da literatura, (4) uma crescente necessidade democrática de produção em massa de professores qualificados, e (5) da parte das emoções mais apaixonadas uma nostalgia romântica pela Idade Média e pelo passado europeu. Os rigores do gosto científico pelo antigo estavam longe de ser incompatíveis com certas espécies de sentimentalismo — tanto as devoções pessoais e os escândalos da investigação biográfica como as várias limitações de carácter nacionalista e as especializações provincianas, as quais cerca do fim do século XIX tinham surgido da importância dada pelo romantismo alemão às origens e da apreciação da literatura como fisionomia nacional ou racial [1].

Na América esperavam-se grandes realizações dos métodos recentemente importados, aguardava-se o alvorecer de uma nova vida intelectual. O ambiente de alegria e de festa, de triunfo de pioneiro, que surgiu com a chegada das novas disciplinas, pode ser exemplificado pelo discurso presidencial proferido pelo Professor Thomas R. Price, de Colúmbia, durante a reunião anual da Modern Language Association em 1901:

> ...devemos todos sentir uma certa emoção e alegria. Durante este período de quarenta anos... houve uma permanente corrente de progresso... também houve, todavia, neste amplo entusiasmo pela difusão e elevação do ensino da linguagem moderna, um movimento intelectual que pode ser imparcialmente comparado com o entusiasmo da época da Renascença... Em aldeias da província encontrei um ardor pelos nossos estudos idêntico ao das grandes universidades. Ninguém que tenha compartilhado deste movimento pode deixar de sentir uma nobre satisfação [2].

[1] Ver «Literary Scholarship» de René Wellek, em *American Scholarship in the Twentieth Century*, ed. de Merle Curti (Harvard University Press, 1953), esp. pp. 111-17.

[2] *PMLA*, XVI (1901), 77-91, citado por Wellek, *loc. cit.*, p. 112.

Os investigadores literários americanos eram em geral mais provàvelmente impressionados do que os ingleses pelo pensamento literário determinista e social, segundo os princípios estabelecidos pelos historiadores germânicos e franceses, especialmente Taine. O nome de Taine e o de Brunetière (que tinha complicado e em parte contrariado os pontos de vista deterministas juntando-lhes a ideia darwinista da evolução dos géneros literários) [1] eram lugares-comuns da crítica jornalística americana, cerca do fim do século [2]. Por forma mais rotineira, sem referência a Taine ou outras autoridades estrangeiras, e sòmente com um entendimento maior ou menor do que se estava passando, a investigação literária americana encontrou um largo campo de acção em trabalhos de relacionação da literatura com várias espécies de influências — social, política, económica, climática, nacional, regional, tradicional, psicológica e genealógica —, todas as que podiam ser incluídas sob o mais geral e duradoiro dos três títulos de Taine: o termo «milieu» [3].

Tentemos fazer um rápido depoimento retrospectivo, para localizar o presente tema em relação ao da literatura sócio-real que já foi discutido no Cap. XXI. O fundamento da relação é o conceito da ciência em literatura. Podem distinguir-se duas divisões do conceito, o criador e o histórico-crítico: a ciência do século XIX, como religião da razão, apoiava um avanço do realismo de Flaubert para o naturalismo de Zola e de Frank Norris (literatura cientificamente fiel à vida) e, ao mesmo tempo, outro avanço dos princípios históricos dos estudos literários estabelecidos por Taine para o evolucionismo literário de Brunetière, e depois, ainda, para a doutrina mais generalizada e fàcilmente acessível, segundo a qual a crítica literária devia ser neutra e tolerante e dedicar-se a descobrir as forças naturais que causam a literatura. Havia relações bastante fáceis entre o determinismo neutro e os interesses sociológicos e, portanto, entre a ciência histórica e certas formas novas de didacticismo. A escola literária americana durante os anos de 1920 e 1930 desenvolveu-se ao longo de linhas que a conduziam pouco a pouco para o campo da crítica proletária que floresceu durante a segunda destas décadas. A defesa da literatura como propaganda de classe e crítica social parecia evidente. As técnicas estabelecidas acadèmicamente mostravam-se claramente prontas a apoiá-las. A associação entre os nomes de professores da universidade de Nova Inglaterra e órgãos doutrinários de opinião liberal como *The New Republic* tornou-se um fenómeno normal.

[1] Ver especialmente o seu *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890, e *Manuel de l'histoire de la littérature française*, 1897.

[2] Ver W. V. O'Connor, *An Age of Criticism 1900-1950* (Chicago, 1952), pp. 4-6, 51-3.

[3] Ver o ensaio de Edmund Wilson «The Historical Interpretation of Literature», em *The Intent of the Critic*, ed. de Donald Stauffer (Princeton, 1941).

8

Mas a evolução da crítica literária durante os últimos vinte e cinco anos, tanto na América como na Inglaterra, tornou-se notável pela variedade e mistura das suas correntes históricas e histórico-críticas. Uma das mais complicadas contribuições do lado histórico durante este período foi a versão americana da *Geistesgeschichte* [1], a nova escola de História das Ideias, iniciada pelo Professor A. O. Lovejoy, apresentada nos seus numerosos ensaios e no *Journal of the History of Ideas*, que ele fundou em 1940. (Um jornal anterior [1933] fundado também por professores da universidade de Hopkins, *ELH, A Journal of English Literary History*, pretendeu fazer uma aplicação mais especìficamente literária dos princípios históricos.) O Professor Lovejoy e os seus colegas confessaram abertamente estarem interessados pela literatura apenas por ela ser um documento da história intelectual, uma «diluição» das «ideias filosóficas» [2]. Estes historiadores podem ser considerados como tendo abandonado francamente a discussão de valores literários, não estando, portanto, em conflito agressivo com essa discussão. A técnica da História das Ideias, utilizada por investigadores literários, deu todavia origem a novas versões dos problemas que foram equacionados nos seus pontos principais durante o século XVIII por escritores como Warton e Hurd. A história das ideias mostrou ter uma especial afinidade com a crítica literária — encontrando-se a razão deste facto não no realce que a disciplina dá à história, mas sim no realce que dá às ideias. Apesar do tratamento atomista de ideias «unitárias», como «slogans» ou frases feitas, que constitui um princípio fundamental da escola, as ideias em si têm implicações e tendem a ser relacionadas em sistemas. Por exemplo, seria difícil explicar o *Essay on Man*, de Pope, à luz dos ensaios do Professor Lovejoy sobre a natureza, e deísmo e o classicismo, sem implicarmos algo acerca da organização das ideias no próprio poema e portanto acerca da sua unidade e coerência. Muito mais que os clássicos tipos de estudo textual, bibliográfico, biográfico, e de fontes, a nova redução das «ideias» ao estudo histórico tendeu a aproximar as contestáveis fronteiras onde o estudo histórico e a apreciação do valor literário actuam recìprocamente e devem ser reconciliados. Porque as ideias constituem o mais universal e duradouro significado das palavras — o significado diferenciado da sugestão momentânea e da mera anotação

---

[1] Wellek, *loc. cit.*, p. 119 realça que a forma de *Geistesgeschichte* cultivada na Alemanha durante décadas recentes era uma reacção contra a filosofia positivista. Entre os poucos ecos directos deste movimento na América encontrava-se o hostil *Academic Illusions* (1933), de Martin Schütze.

[2] *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass., 1936) p. 17.

da data local, lugar e outros factos. As ideias são portanto lexicografia, a história dos significados que informam e dão vida ao meio do poeta, o seu vocabulário. A História das Ideias, se não criou qualquer problema agudo em princípio diferente do criado pelo desejo de Hurd de revalorizar o estilo gótico, pelo menos tornou mais subtil e universalizou o problema.

Mas, na história das ideias, de *quem* são as ideias mais importantes? O problema tornou-se um tanto ou quanto mais difícil nos últimos anos, não sòmente devido ao crescente interesse pela história de interpretação poética, mas ainda pelo aparecimento de uma nova doutrina, a que se deu grande realce, segundo a qual o crítico literário deve olhar sòmente para o momento inicial de determinada história. Uma expressão verbal modifica-se com o tempo, talvez até melhore — mas *ilegìtimamente*. O que um articulista do *Times Literary Supplement* designava por «uma rectidão desconfortàvelmente rígida» uma atitude muito pura de reverência perante o momento histórico em que o poeta escreveu e em que os seus leitores o leram, foi vivamente exemplificada pelo crítico inglês Geoffrey Tillotson em *Essays in Criticism and Research*, de 1942. «Verificar tardias emoções aqui e além num poema», disse o Professor Tillotson, «é um aborrecido erro na crítica, digno apenas do florilegista insìpidamente inconstante».

> O significado original de uma palavra num grande poema é o único em que se deve atentar. Por mais agradável que seja o significado que surja de novas expressões verbais, esse significado não tem importância para o autor do poema. Ele deve defender o seu poema tal como o concebeu... Quando Lady Anne Winchelsea escreveu
>
> > Nem poderão sequer com esmaecidas sedas compor
> > Ao de leve a inimitável rosa,
>
> ela queria dizer que não apreciava o vulgar passatempo feminino dos bordados a matiz, que não passavam de medíocres «imitações» das rosas naturais. Mas segundo os poetas românticos e tudo o que se diz da poesia pura, estes versos adquiriram acidentalmente uma beleza que não existia para a sua autora [1].

Talvez seja assim. As mais largas implicações da discussão, a sua incidência sobre a história mais no sentido público do que no do autor romànticamente *per se*, só há alguns anos é que começaram a ser divulgadas pelo historiador e crítico inglês, F. W. Bateson, de Oxford. Depois do êxito de um inquérito anterior sobre as determinadas linguísticas da litera-

[1] *Essays in Criticism and Research* (Cambridge em University Press, 1942), pp. XX-XXI. Cf. *TLS*, Abril 4, 1942, p. 174.

tura (*English Poetry and the English Language*, 1934), este crítico inverte a usual tendência dos estudos históricos para as origens [1]. Parece disposto a aceitar que o próprio autor e a sua inspiração só podem estar relacionados por forma duvidosa e irrelevante com o poema produzido. Outro tanto não acontece com o público, para o qual o poeta escreveu o poema, e no qual produziu o seu primeiro impacto. Temos aqui um ponto de referência mais sòlidamente objectivo. Antes disto apareceram estudos sobre a reputação literária, e deu-se alguma atenção a estas provas em primeira mão, como as que eram fornecidas por diários e cartas de leitores de novelas e frequentadores de teatro (Simon Forman no tempo de Shakespeare, Samuel Pepys durante a Restauração, Boswell, Fanny Burney, Horace Walpole e todos os autores de memórias e cartas dos séculos XVIII e XIX. Contudo, Bateson tomou a iniciativa de manipular todo este material numa dimensão teórica diferente. Propõe-nos — completamente novo na sua clareza — que a validade da obra literária deva ser exactamente decidida pela sua medida de conformidade com a compreensão de um público històricamente específico. Dentro de uma época haverá não apenas um público, mas um certo número de públicos — segundo a classe, o sexo, o meio social, a profissão — o que nos dá o número de possíveis enquadramentos de referência. De todos estes, porém, só um será exacto. A função essencial da poesia é «a expressão por meio da linguagem do sentido da solidariedade social». E Bateson julga, «pelo próprio testemunho da poesia», que «em qualquer período» havia «em Inglaterra apenas um grupo social que vivia salutarmente». Se nós, leitores modernos, quisermos compreender um poema do passado «necessitamos de nos poder identificar tanto quanto possível com os seus leitores iniciais, contemporâneos do poeta, cuja resposta ideal ao poema constitui com efeito o seu significado». Aqui temos o meio e o momento com um sentido completamente novo.

É possível que o ponto de vista de Bateson seja um estímulo, tão cómodo como qualquer outro, para concluirmos a nossa análise do método histórico, com um certo laivo da insatisfação que pode deixar ao crítico, mesmo nas suas mais recentes e subtis versões. Um crítico é uma pessoa que habitualmente se interroga para saber em que campo (o próprio poema? ou algum testemunho exterior ao poema?) é que deve ir buscar aquilo a que às vezes se chama «as intenções do poeta». E neste assunto Bateson está aparentemente de acordo com a crítica. Mas não poderá o crítico encontrar-se igualmente perplexo sem saber em que campo (o poema ou algo exterior ao poema) é que deverá ir buscar os leitores a quem o poeta *tencionava* dirigir-se? Ou como é que o crítico pode decidir

[1] F. W. Bateson, *English Poetry: A Critical Introduction* (Londres, 1950), pp. 69 ff.

quem era a elite ou «os mais inteligentes» entre os primeiros leitores do poeta? E seria essa elite na realidade os melhores leitores do poeta? Que pensar da reacção do Dr. Johnson à poesia de Gray? Que pensar dos leitores de Milton antes das críticas de Dryden e de Eddison? Que pensar dos leitores contemporâneos que Gerard Manley Hopkins quase não tinha nem desejava ter? Que pensar da maioria dos leitores de *Waste Land*, de Eliot, em 1922? Os autores contentam-se com dizer aqui que pensam que um crítico deve ter em mente não apenas qualquer resposta do leitor contemporâneo, ou a resposta média, ou mesmo a resposta de um grupo de elite, mas num sentido humano mais geral uma «resposta ideal». É evidente que neste caso não aceitamos a pergunta, tirando a obrigação de cima dos ombros de qualquer público empìricamente identificável, e pondo-a no «significado» do próprio poema [1].

O ensaio do professor americano Lionel Trilling intitulado «The Sense of the Past», que é um dos mais recentes, parece-nos também ser uma das mais delicadas complicações do problema histórico. «Supor que podemos pensar como homens de outros tempos», diz o Professor Trilling, «é uma ilusão tão grande como supor que podemos pensar de forma completamente diferente». (Como se os pontos de vista pudessem ser postos nas nossas mentes como «slides» — e ainda por cima opacos.) Todavia, há certas dificuldades quando procuramos tornar as ideias do passado suficientemente claras para o nosso próprio uso. «Em certas culturas», diz o Professor Trilling (e estas incluem òbviamente a nossa própria), «a antiguidade de uma obra de arte confere-lhe uma autoridade extra-estética que é incorporada no seu poder estético».

> A Ode à Imortalidade, de Wordsworth, é aceitável para nós apenas quando se considera que ela foi escrita num determinado momento do passado; se tivesse aparecido mais tarde, se nos fosse oferecida agora como trabalho contemporâneo, não a admiraríamos [2].

Convém notar aqui a semelhança do raciocínio com a conclusão a que chegámos num capítulo anterior [3], sobre o problema técnico da «dicção

---

[1] O ponto de vista aqui sugerido não procura evidentemente desconcertar um auditório concebido dramàticamente, como é reflectido no próprio poema ou no seu tom — a tímida amante de Marvell, a Morte, metafórico antagonista de Donne, o Weste Wind de Shelley, ou um auditório de jovens mulheres e os seus delicados admiradores a quem Pope em *Rape of the Lock* (diferenciado, por exemplo, da sua *Dunciad*) a quem é imediatamente dirigido. O leitor crítico de poesia está sempre a ler por cima do ombro de um leitor dramático, que é tão fictício como a história do poema, ou a sua retórica.

[2] Lionel Trilling, *The Liberal Imagination, Essays on Literature and Society* (Nova Iorque, 1953), pp. 182, 183, 184.

[3] Capítulo XVI.

poética». A afirmação de Eliot acerca da futilidade de se repetirem realizações poéticas, ou a de Gertrude Stein acerca da força vital da contemporaneidade, tanto pode aparecer no presente contexto como no anterior. Como também o pode o jovem brincalhão que dactilografou alguns dos menos conhecidos sonetos de Shakespeare e os mandou para um jornal de Nova Iorque com um resultado que é desnecessário repetir aqui. O Professor Trilling argumenta que, com o andar do tempo, uma certa qualidade de passado entra nalgumas obras de arte e torna-se parte do que apreciamos nelas. Mas parece afirmar também — o que pode ser um argumento um tanto ou quanto diferente — que nós aceitamos ou recusamos certas obras-primas apenas porque sabemos terem sido escritas no passado — como se tomássemos em consideração as faltas de conhecimento científico ou de visão social do autor. Talvez que a verdade esteja em que nos pareceria tão estranho que um poeta escrevesse hoje de certa forma que não poderíamos deixar de suspeitar que o poema fosse falso. Isto é, as obras-primas de estilo antigo que não foram escritas no seu tempo nunca serão escritas agora. E se tivessem sido escritas, teriam de certo modo alterado a tradição poética, e teriam portanto alterado a situação a partir da qual o poeta moderno deve escrever. Mas nenhum destes factos indiscutíveis acerca da génese da poesia poderá justificar a conclusão (que o Professor Trilling com efeito evita) de que as velhas obras-primas devem ser olhadas com tolerância, e que os únicos poemas que se podem ler hoje são os contemporâneos. Há uma passagem em *Practical Criticism* de I. A. Richards na qual ele afirma que a data em que um poema foi escrito «não pode por si própria estabelecer a sua autenticidade, no sentido da sua sinceridade». Mas é uma boa «prova presumível». Um poeta pode muito bem «escrever um poema absolutamente sincero no estilo de outra época mas, no conjunto, isso é muito pouco provável» [1]. Ao sentido ambíguo da palavra «sinceridade» nesta passagem — sinceridade com calor e inocência de propósito? sinceridade com poder poético e realização? — acrescentemos um modesto terceiro significado (legítimo segundo os nomes históricos e deterministas) de sinceridade como estando o poeta em relação com a sua época, e teremos um resumo de todo o terreno ambiguamente concebido em que a história e a crítica estão habituadas a disputar-se.

---

[1] *Practical Criticism* (Nova Iorque, 1935), p. 77. «É impossível», escreve Victoria Sackville West, «imaginar, mesmo condescendendo com as mudanças de dicção, uma "Elegia" de Gray, ou uma "Ode as Sugestões da Imortalidade" e menos ainda um "Prelúdio" ou um "Paraíso Perdido", como produtos do século XX... Não creio que mesmo um grande poeta, se vier a surgir algum, pudesse ou quisesse mudar-se para o local ou respirar o ar de Milton e Wordsworth. Isto é apenas outra maneira de dizer que a sublimidade passou de moda» (*Tendencies of Modern English Poetry*, citada por H. W. Garrod, *Poetry and the Criticism of Life*, Cambridge, Mass., 1931, p. 13).

SUPLEMENTO

Nas manhãs de exame, ele [Péguy] costumava pedir ao estudante que lhe ficava mais próximo que o acordasse meia hora depois de ele ter lido o tema da redacção que deveria entregar. A seguir adormecia com o sono profundo das crianças, e ao ser acordado começava imediatamente a trabalhar; e na hora exacta entregava um ponto impecável, que quase sempre obtinha a classificação mais elevada. Nunca havia o mais pequeno erro no que escrevia, nem a menor correcção a fazer. Péguy não achava bem fazer emendas. O que quer que fosse que passasse pela sua mente em relação com o assunto era imediatamente escrito naquele estilo directo sempre tão convincente. Por que razão, pensava, haveria de rejeitar uma palavra ou grupo de palavras que lhe tinham ocorrido enquanto escrevia? Tinham todo o direito de ficar juntamente com todas as outras palavras da página. Exprimiam qualquer coisa dele próprio. Não iria traí-las, fingindo que elas nunca tinham estado no seu espírito.

Péguy... escrevia com regularidade, mas nunca sabia o que ia escrever quando se sentava à secretária com a sua folha de papel à frente... Nem uma única palavra era cortada. Se uma palavra lhe surgia na mente, dizia ele, tinha tanto direito de ser escrita como todas as outras palavras do livro. Estava ali como uma testemunha, como um calhau na longa estrada trilhada por ele. Péguy considerava que o que escrevia lhe era ditado. Quando pretendia elogiar um livro, ou uma frase num livro, nunca dizia: «É bom». Dizia: «É ditado».

— Julian Green, Introdução a Charles Péguy, *Basic Verities, Prose and Poetry* (Nova Iorque, 1943), pp. 17, 30, com autorização de Pantheon Books, Inc.

Os actores têm muitas vezes dito, prestando culto a Shakespeare, que nos seus escritos (de todo o género) nunca ele riscou um verso. A minha resposta foi, quem dera que ele tivesse riscado mil. Resposta que foi julgada malévola da minha parte. Eu não teria dito isto à posteridade, se não fosse a ignorância de que deu provas escolhendo para elogiar aquilo em que precisamente ele mais errou.

— Ben Jonson, *Timber: or, Discoveries* (1641).

Raros Manuscritos Fradescos apenas para Hearne
E livros para MEAD, e Raridades para Sloane.

— Alexander Pope, *Epistle to Burlington* (1731), ll. 9-10.

Raridades! como pudeste ser tão parvo a ponto de não especificar, nas Raridades de *Sloane*, o que especificaste nas outras cinco pessoas? Que conhecimento, que significado é sugerido pela Palavra *Raridades!* Não serão porventura alguns Desenhos, algumas Estátuas, algumas Moedas, todos os Manuscritos fradescos, e alguns Livros, *Raridades?* Não poderias tu ter encontrado uma palavra de quatro sílabas para designar algumas Partes da Natureza de uma Colecção em que esse sábio e respeitável Médico é eminente? Que vergonha; corrige e escreve... *Borboletas para* SLOANE. *Sir Hans Sloane* é conhecido por ter a mais bela Colecção de Borboletas de toda a *Inglaterra* e talvez até do Mundo.

— Thomas Cooke, *The Comedian*, n.º 2, Maio, 1732, p. 15 [Thomas Cooke foi saudado por Pope em *Epistle to Arbuthnot*, em *Dunciad* II, e em *Peri Bathous*].

Raros Manuscritos Fradescos apenas para Hearne,
e Livros para MEAD, e Borboletas para Sloane.

— Alexander Pope, *Epistle to Burlington* (1744), II. 9-10.

«Chamier perguntou-lhe uma vez», disse Johnson, «o que é que ele entendia por *lento*, a última palavra no primeiro verso de *The Traveller*:

«Remoto, sem amigos, melancólico, lento».

Queria ele dizer lento de movimento? Goldsmith, que era capaz de responder sem pensar, disse «Sim». Eu, que estava sentado perto, disse «Não senhor; tu não queres dizer lentidão de movimentos; queres dizer a morosidade de espírito que caracteriza o homem na solidão». Chamier julgou então que eu tinha escrito o verso, tão convictamente como se me tivesse visto escrevê-lo.»

— James Boswell, *Life of Samuel Johnson*, 9 de Abril de 1778.

Um editor dos poemas de Goldsmith, Austin Dobson, acrescenta a seguinte observação: «Todavia é possível que Goldsmith quisesse dizer apenas o que disse».

— *Poetical Works of Goldsmith*, Oxford, 1939, p. 167.

A *Elegy Written in a Country Churchyard*, de Thomas Gray (1751) tem sido criticada desfavoràvelmente por ser uma revelação demasiado pessoal dos sentimentos do poeta acerca de si próprio, especialmente no Epitáfio com que conclui o poema. Por outro lado, o poema tem sido defendido desta crítica com os três argumentos seguintes: 1) o Epitáfio

representa os sentimentos de Gray não acerca dele próprio, mas acerca do seu íntimo amigo Richard West, que morreu em 1742; 2) que o Epitáfio, na realidade, não se refere de modo algum a Gray nem ao seu amigo mas, como se pode ver se o poema for lido com atenção, a um cantoneiro poeta de epitáfios a quem ele se dirige como «tu» na estância 24; 3) que o «eu» da primeira estância, o «tu» da estância 24, e o Epitáfio devem ser lidos não da maneira tradicional, imaginando Gray como o homem que se conhece pelas cartas que escreveu a Walpole, e por outros documentos biográficos, mas de forma mais livre, representando uma *persona* generalizada, o poeta anónimo que é o recitador do poema. (Para mais esclarecimentos sobre esta controvérsia, ler «Gray's *Elegy:* the Biographical Problem in Literary Criticism» por Frank Ellis, *PMLA*, LXVI, Dezembro de 1951, 971-1008.)

Este problema da crítica prática deve-se a uma concepção acanhada derivada de certas tendências da teoria dos séculos XVIII e XIX acerca de poemas. A segunda linha (2) de argumentação, uma invenção recente de Mr. Ellis, introduz um novo grau de complicação nos desvios «diagonais» descritos no Cap. VI a propósito de Longino.

Não é de defesa do movimento pessoalista que se necessita, mas de explicação. O desvio pessoalista está aqui para ficar, não sòmente em notas de programas, mas também em discussões literárias sérias, as quais, aparentemente não afectadas pelas recentes tendências críticas, continuam a surgir dos prelos. Para alguns pode ser uma experiência violenta ter de admitir que o método pessoalista ainda é o método dominante na maioria das escolas. Mas essa é que é a verdade.

Embora discutível, a escola pessoalista manifesta uma tal persistência, que exige explicação. Se a urna é na realidade a solução, por que razão é que ela está sempre em perigo de ser ignorada ou posta de lado? Se alguém murmurar que há um espírito na urna, a maioria das pessoas desejará largá-la, sem mais complicações. Uma vez quebrada, deixará escapar o espírito, e elas poderão fazer-lhe algumas perguntas. Embora discordando desta maneira de proceder, têm de nos desculpar por querermos saber qual é, antes de mais nada, a razão que explica esta tendência.

A mais profunda orientação do homem é pessoal.

A asserção de que nas obras de arte é o objectivo em si que conta, leva-nos a um ponto tão crucial que deve ser tratado com a maior honestidade, o que significa circunspecção e humildade. Não sòmente deve ser encarada a verdade da situação, como também as suas dificuldades. Estas dificuldades, por muito estranho que pareça, no caso de

obras de arte de menor significado, derivam do facto de o princípio aparentemente defender a ideia de que, em sentido válido mas não exclusivo, cada obra de arte é não só um objecto mas também uma espécie de substituto de uma pessoa. Tudo o que chama a atenção num acto de contemplação é um substituto de uma pessoa. Na proporção em que a obra de arte é capaz de ser encarada com total seriedade, vemo-la mover-se cada vez mais ao longo de uma assíntota da curva da personalidade.

— Walter J. Ong, «The Jinnee in the Well-Wrought Urn», *Essays in Criticism*, IV (Julho, 1954), 311, 315, 319, com autorização do editor.

QUARTA PARTE

CAPÍTULO XXV

TRAGÉDIA E COMÉDIA: O FOCO INTERNO

1 — Concepção «lírica» de tragédia segundo Hegel: o problema ético, conflito entre «bens» rivais. 2 — Algumas variantes modernas da concepção hegeliana: A. C. Bradley e a erosão espiritual, Prosser Frye e a culpa do herói, J. W. Krutch e a fé na «grandeza do homem» — influência de Arthur Schopenhauer nas modernas concepções da tragédia: tragédia como compreensão da cega luta da vontade. 3 — Nietzsche e a sua concepção «musical» da tragédia: distinção entre arte apolínea e dionisíaca: a origem da tragédia grega no festival de Dionísio, a união dos dois deuses na tragédia, Apolo fala com a sabedoria de Dionísio. 4 — Tragédia como harmonização de discórdias: ênfase de Nietzsche sobre a alegre sabedoria da tragédia, sobre a tensão na arte em geral. 5 — Paralelos e contrastes entre a concepção nietzschiana de tragédia e a concepção bergsoniana de comédia: noção de Bergson de que o riso nasce da discrepância entre o mecânico e o natural: fontes do cómico na repetição, inversão e interferência recíproca de séries — pontos de vista de Bergson sobre a função social da comédia, a sua relação com o ponto de vista «clássico» da comédia, a sua negação da comédia como arte genuína. 6 — Outras teorias psicológicas sobre o riso e o cómico, Shaftesbury, Penjon, Kline, Kallen. 7 — Concepção freudiana do «espírito» como processo para conservar a energia psíquica: sua finalidade de recuperar a euforia perdida da infância. 8 — O espirituoso, o cómico e o humorístico distinguidos por Freud: o riso como descarga súbita de energia conservada. 9 — Crítica de Freud feita por Max Eastman, e por Arthur Koestler: insucesso de Freud em distinguir emoções integrativas auto-afirmativas e autotranscendentes — opinião de Koestler única do tratamento biassociativo dos fenómenos: os seus argumentos de que a comédia, tragédia, e o processo da descoberta científica, todos implicam o tratamento biassociativo de fenómenos e como a comédia e a tragédia têm o mesmo «âmbito cognitivo», diferem apenas nas suas «cargas» emocionais específicas.

1

Cada época tende a encontrar em algum género literário a norma de toda a arte literária. O século XVII, como vimos, considerou que a mais elevada forma de poesia se encontrava realizada na epopeia. O final do século XVIII viu na lírica «a mais poética forma de poesia» [1], porque os interesses dos homens se tinham desviado, com o germinar do movimento romântico, de um mundo conhecido exteriormente, para o ego conhecedor e expressivo. Georg Wilhelm Hegel exemplifica a nova tendência, não só na sua filosofia da história, que é a história do espírito expressando-se através de sucessivas revelações parciais até alcançar completa consciência de si próprio, mas também na sua história da arte. A primeira fase encontra o espírito quase completamente dominado pela matéria, como na escultura egípcia; depois vem o equilíbrio perfeito entre o espírito e a matéria, como na escultura grega; e finalmente, na arte moderna o espírito transcende e envolve a matéria [2].

Quando os espíritos dos homens estão dominados pela norma lírica, as suas concepções dos outros géneros são afectados. Como pedras transformadas por metamorfose. os outros géneros, sob a pressão e o calor do lirismo, alteram a sua estrutura e aparência. A tragédia, por exemplo, pode dizer-se que se «interiorizou» e até mesmo que se tornou «lírica». Termos como «luta», «tensão» e «resolução» mudaram de significado com a nova concepção do problema. Consideremos, por exemplo, o modo como Aristóteles tratava por forma característica o trágico poder de escolha do protagonista e a sua responsabilidade nessa escolha. O acto que precipitava a queda do herói tinha que ser mais do que uma simples contrariedade — um acidente que sòmente lhe «acontecia»; mas, por outro lado, tinha que ser menos do que um crime premeditado. O protagonista trágico não podia ser vítima passiva nem criminoso declarado. O problema da culpa e da responsabilidade era assim um motivo de importância capital; mas é característico de Aristóteles que este problema ético seja tratado na *Poética* como uma função do enredo. Isto é, a intrincada peça que Aristóteles exigia, uma peça que incluía a *peripeteia* e a *anagnōrisis*, exige do herói uma acção de certa seriedade e de certa responsabilidade. O interesse de Aristóteles tende para a acção total que a tragédia apresenta — e não directamente para os padrões éticos do herói.

Mas a concepção hegeliana da tragédia começa — e sentimo-nos inclinados a dizer que termina — com o problema ético. Ao passo que Aristóteles se contentava em fazer da *hamartia* um erro parcialmente

---

[1] Cf. Cap. XVII, p. 448.

[2] Cf. Cap. XVII.

responsável, sem tentar definir precisamente o grau de culpabilidade, Hegel define o erro do herói muito precisamente: o bem escolhido pelo herói é apenas um bem parcial embora o herói o trate como se fosse um bem absoluto. Na tragédia, a luta característica é entre reivindicações éticas rivais: o bem é oposto ao bem; e a escolha não é entre o bem e o mal, mas entre um bem e outro bem [1].

Hegel considerava a *Antígona* o exemplo ideal da tragédia grega, provàvelmente porque nesta peça temos o máximo de tensão ética. Tanto Creonte como Antígona têm razão, no sentido de serem válidas as lealdades éticas que ambos reconhecem. Mas cada um deles está errado ao considerar que o princípio ético exerce um direito *absoluto* sobre a sua lealdade. A reconciliação surge quando compreendemos que esses direitos são apenas parciais, e que a catástrofe ocorreu em consequência da incapacidade humana, que toma erradamente a parte pelo todo. Mas é bom notar que a reconciliação encarada por Hegel surge na mente do espectador ou ouvinte — mas não necessàriamente na mente do protagonista. Antígona, como devemos supor, caminha para a morte sem compreender que tomou erradamente um ideal limitado por um ideal absoluto.

O espectador compreende que, embora o conflito seja terrível para os antagonistas humanos envolvidos nele, não passa, no fundo, de uma fase da dialéctica através da qual o espírito eternamente se exprime. O conflito, tal como Hegel o define, ajusta-se còmodamente ao seu sólido sistema filosófico. O conflito trágico demonstra ser simplesmente mais um exemplo da contradição entre tese e antítese, contradição que só pode ser resolvida por uma síntese mais elevada, onde os princípios contrários de tese e antítese são admitidos, mas, contudo, a derradeira contradição entre eles se mostra ser ilusória.

A definição de tragédia de Hegel é a de um filósofo — o que, é evidente, só por causa disso não a torna má —, mas provocou como reacção o ser considerada demasiado «intelectual», fazendo parte, certamente, de uma teoria da arte que julga a literatura uma espécie de filosofia primitiva e portanto, para os espíritos amadurecidos, limitada e defeituosa. Benedetto Croce, que não foi decerto o mais severo crítico de Hegel, fez esta apreciação decisiva:

> Mais do que qualquer dos seus predecessores, Hegel acentuou o carácter cognitivo da arte. Mas precisamente este mérito criou-lhe uma dificuldade que foi fàcilmente evitada pelos restantes. Sendo a Arte colocada na esfera do

---

[1] Ver *The Philosophy of Fine Arts*, trad. de F. P. B. Osmaston (Londres, 1920) vol. IV.

> Espírito absoluto, ao lado da Religião e da Filosofia, como poderá manter a sua posição, em companhia tão poderosa e agressiva, especialmente no caso da Filosofia, que, no sistema hegeliano, é posta no cume de toda a evolução espiritual? Se a Arte e a Religião desempenhassem funções diversas do conhecimento Absoluto, seriam níveis inferiores do Espírito, mas no entanto necessários e indispensáveis. Mas se têm em vista a mesma finalidade da Filosofia, e se lhes é consentido competir com ela, que valor é que têm? Nenhum, ou, quando muito, podem ter aquela espécie de valor que se prende às fases históricas transitórias da vida da humanidade. Os princípios do sistema de Hegel são, no fundo, racionalistas e hostis à religião e não menos hostis à arte [1].

O conceito de tragédia de Hegel não se ajusta às tragédias gregas existentes. *Édipo Rei*, a tragédia ideal segundo Aristóteles, teria de ser profundamente modificada para se ajustar à definição de Hegel; por exemplo, onde é que nessa peça está um bom princípio ético oposto a outro bom princípio contrário? O próprio Hegel admite que, pràticamente, nenhuma das tragédias de Eurípides se conforma com os seus princípios, facto que ele explica considerando «modernas» as tragédias de Eurípides, na sua preocupação com o carácter e a sua «frouxidão» ética.

2

Todavia, o conceito de tragédia de Hegel, apesar da sua austeridade, teve grande e duradoura influência. A. C. Bradley, por exemplo, na sua *Shakespearean Tragedy* (1904) e nas suas *Lectures on Poetry* (1909) dá-nos um ponto de vista nitidamente hegeliano, embora suavizado. Ao estabelecer este ponto de vista para os ingleses, Bradley teve dificuldade em defender Hegel contra acusações de inflexibilidade. Afirma ele que Hegel

> não ensina, como várias vezes se afirmou, que a tragédia reflecte apenas o conflito entre forças éticas tais como a família e o Estado. A estes... junta outros, tais como o amor e a honra, em conjunto com outros princípios universais; e podemos até afirmar que ele inclui na sua teoria geral inúmeros casos... onde não há colisão entre princípios substanciais ou universais e em que o interesse está antes centralizado nas «personalidades» [2].

---

[1] *Aesthetic* (1901), trad. de Douglas Ainslie (Londres 1922), p. 301

[2] *Lectures* (Londres, 1909), p. 85, por autorização de Macmillan & Company,, Ltd., e St. Martin's Press.

Mas Bradley admite que a forma de Hegel tratar o aspecto da reconciliação era inadequada. Hegel não notou que havia mais coisas implicadas, para além da simples aquiescência. Como espectadores da tragédia, nós sentimos com ela profunda exaltação, e precisamente pela consciência que temos do facto de o «herói nunca se mostrar tão grande ou nobre como na morte em que culmina o seu fracasso» [1]. A nossa consolação perante a queda do herói não é tanto a reafirmação da estrutura moral do universo como uma mais elevada consciência da grandeza do homem. Embora nem todas as tragédias mostrem forças éticas em conflito umas com as outras, cada tragédia mostra, como Bradley afirma, «uma autodivisão e um autodesperdício do espírito» [2]. Vemos a coragem e a imaginação de Macbeth desperdiçadas na sua derrota — e contudo, a verdadeira grandeza que possuem só nos é revelada pela sua derrota. Assim, Bradley é levado a ampliar a definição de Hegel: o conflito típico e essencial a procurar na tragédia não é o do bem contra o bem, mas antes um conflito dentro do eu: «*Qualquer* conflito espiritual que implique desgaste espiritual, é trágico» [3].

A definição de Bradley tem o mérito de fixar a atenção sobre um elemento que se encontra em muitas obras literárias: não apenas em tragédias como *Macbeth*, mas também em *Don Quixote*, em «Sir Patrick Spens», e até em «An Ode to a Nightingale». Mas a definição pouco nos ajudará a distinguir a tragédia como género. O conflito trágico passa-se na alma: a tragédia manifesta-se na nossa sensação de desgaste espiritual. Nesta definição essencialmente «lírica», o trágico torna-se uma qualidade pessoal e subjectiva.

Ao rejeitar como base da tragédia o idealismo austero de Hegel a favor de um humanismo mais suave, Bradley agiu certamente de acordo com o espírito da época. Elogiava a tragédia por trazer perante nós as qualidades espirituais do herói — a sua auto-afirmação, a sua nobre resistência, a sua magnífica vitalidade — e quase todos os escritores modernos que têm tratado deste assunto se associam a Bradley nesta ênfase. Bonamy Dobrée, por exemplo, considera a tragédia como o principal meio de pôr à prova o poder último do homem. «A tragédia», escreve ele, «é o julgamento pelo homem da sua força individual, um julgamento que se torna cada vez mais impopular, até incompreensível, com o avanço da democracia» [4].

Romance and Tragedy, de Prosser Frye (1922), também apresenta um conceito hegeliano de tragédia, mas Frye considera como o verda-

---

[1] *Lectures*, p. 84.
[2] *Lectures*, p. 86.
[3] *Lectures*, p. 87.
[4] *Restoration Tragedy* (Oxford, 1929), p. 9.

deiro centro do trágico a insistência de Hegel sobre o problema da escolha ética. Como Hegel, Frye encontrou na tragédia grega o protótipo da tragédia, e recusou-se a modificar a sua definição em proveito da mais cómoda admissão das obras-primas de Shakespeare. Embora Frye considerasse Shakespeare um grande poeta, julgava-o perigosamente comprometido com um interesse moderno e «euripidiano» pelos caracteres — não respeitando assim o foco ético apropriado.

A tragédia, tal como Frye a definiu, assenta no princípio de uma ordem moral universal. A queda do herói perturba momentâneamente essa ordem: o ouvinte ou o espectador sente-se chocado. É tão grande a desproporção entre o que pensamos que deve acontecer e o que na realidade acontece, que nos sentimos aturdidos — o que Frye designa por «náusea moral». Contudo, na tragédia genuína a náusea é dominada: a verdadeira queda do herói confirma a ordem moral que, à primeira vista, aquela parecia ter posto em causa. O autor trágico deve realçar esta derradeira estabilidade da ordem moral, pois ele, como escritor, está interessado não num problema psicológico, mas sim num problema metafísico. A questão que tem de pôr é a seguinte: por que é que o mal acontece?

A incapacidade atribuída a Shakespeare de pôr esta questão leva Frye a negar-lhe o direito de ser considerado como poeta trágico típico. A questão que Shakespeare põe caracteristicamente parece ser esta: De que maneira, através de que processos, é que esta criatura aparentemente poderosa e virtuosa chegou a esta situação? E assim temos as «tragédias» de Othello ou de Hamlet, com o seu desmesurado interesse pelos caracteres, e o seu mal focado problema metafísico.

Por outro lado, Sófocles mostra-nos que a queda do herói não é um «acidente», mas a consequência inevitável de certa cegueira por parte do herói. A *Antígona* — que Frye, seguindo Hegel, considera o padrão ideal de tragédia — serve de exemplo. Antígona, pela sua total devoção a um princípio moral, nega o outro. Mas desafiar a *polis* era terrível, fosse qual fosse o motivo, mesmo que este fosse, como no caso de Antígona, um motivo que provocasse piedade. O público grego, insiste Frye, teria sentido que Antígona tinha incorrido num crime. A tensão entre o terror e a piedade, na nossa atitude perante o protagonista, é para Frye a única tensão necessária da tragédia. Quando esta tensão for aliviada — quando pudermos ver o protagonista com total simpatia, então já não estamos diante de uma tragédia. A queda do herói tornou-se apenas um acidente infeliz, um caso de ambiente pouco propício, ou de qualquer falta de ajustamento. O protagonista da tragédia tem de ser responsável pelos seus actos mas, se é responsável, então é em certo sentido culpado.

Neste ponto, o testemunho de Frye é importante mas excede Hegel no rigor das suas exigências morais. O seu modelo de autor trágico é

francamente um professor; e afirma que a literatura, na medida em que «é fiel a si e ao seu próprio carácter», se deve preocupar, não em «copiar a vida», mas sim em «comemorar alguma ideia acerca dela — ou, por outras palavras, em interpretá-la». A interpretação que Frye exige é de forma especial: não é uma interpretação económica, sociológica ou antropológica. Deve ser uma interpretação «humana» e para Frye isto depende do «novo humanismo» de Irving Babbitt e de Paul Elmer More [1]. *Romance and Tragedy*, de Frye, deve ser considerado como um dos mais notáveis documentos produzidos pelos Novos Humanistas. Mas, como acontece com tantos trabalhos deste grupo, há nele uma certa nota de desespero. Frye desenvolve uma teimosa acção de combate na retaguarda. Faz notar sòbriamente que, desde o seu aparecimento, a tragédia tem decaído sem recuperação verdadeira. Até mesmo o clássico Racine não conseguiu ressuscitar a tragédia autêntica. O académico neo-humanista, na realidade, não esperava melhores dias: limitava-se a manter uma tradição.

A maioria dos modernos autores trágicos acharam contudo que esta dieta era demasiado completa para os seus estômagos. Não estão interessados em questões metafísicas derradeiras e são antes profundamente seculares e monocêntricos. Os que eles primàriamente vêem na tragédia é a glorificação da resistência do homem perante o sofrimento. Já nos referimos ao realce dado por Dobrée a este tema, e podemos acrescentar-lhe outros nomes. Assim, W. V. O'Connor, no seu *Climates of Tragedy* (1943) recusa-se a considerar certas peças modernas como tragédias, alegando que elas não dão suficiente relevo «à força do homem» e que, em vez disso, «oferecem consolação num dogma». E Joseph Wood Krutch, em *The Modern Temper* (1929), tem «fé na grandeza do homem», condição necessária para produzir tragédia. Um autor trágico, diz ele, não tem de acreditar em Deus, mas «deve acreditar no homem». Assim, a moderna incapacidade de escrever tragédias não provém da nossa falta de crença no sobrenatural, mas sim da nossa falta de confiança no valor da natureza humana.

Os escritores modernos — Krutch, de certeza, e até possìvelmente A. C. Bradley — não chegaram contudo ao tema da nobre e trágica resistência perante o sofrimento por simples ampliação da fórmula de Hegel. Serviram-se generosamente dos contemporâneos de Hegel, e dos seus discípulos. Assim, o tema da resistência do homem exposto por Krutch parece uma secularização do tratamento de A. W. Schlegel da resistência trágica como uma forma de auto-afirmação humana, uma atitude, como dizia Schlegel, assumida perante o destino para afirmar a

---

[1] Cf. Cap. XX.

orgulhosa reivindicação do homem de participar do divino [1]. Entre os estetas germânicos do século XIX, podemos contudo apontar como fonte mais directa e indiscutível a obra de Arthur Schopenhauer. Ele foi «durante muito tempo pouco lido e desconhecido» mas, no final do século XIX, tinha-se tornado «o escritor mais popular e de maior influência.» Mesmo em autores, como Gautier e Flaubert, que provàvelmente nunca viram nenhum dos livros dele, podemos sentir um espírito afim» [2].

Em *O Mundo como Vontade e Apresentação* (1818), Schopenhauer rejeita formalmente a noção hegeliana de que o universo manifesta a força do espírito, *Geist*, desdobrando-se numa dialéctica auto-ordenada e revelando a sua natureza racional no desenrolar da história. Schopenhauer concebeu a derradeira realidade como uma energia cega que, na sua ausência de finalidade, efectivamente desmentia o termo *Vontade* pelo qual ele a designava. Esta «Vontade» objectivava-se a vários níveis, na matéria inorgânica, nos reinos vegetal e animal e, evidentemente, no próprio Homem. Mas a razão do Homem não representa uma consciencialização da Vontade, uma fase da sua *auto*-realização, porque a Vontade é irracional.

A razão do homem é simplesmente mais um instrumento à disposição da cega luta da Vontade. Contudo, o Homem pode recusar-se a ser um instrumento da Vontade. Pode libertar-se do desejo e, ao menos durante alguns momentos, alhear-se da luta e contemplar simplesmente a natureza mais íntima da realidade.

O conhecimento científico, insistia Schopenhauer, não revela aquela realidade. O conhecimento científico é eminentemente prático: descreve os fenómenos para os pôr ao nosso serviço — o que, na realidade, significa ao serviço da Vontade. Mas o conhecimento que a arte dá não é prático, e daí a sua glória. A tragédia dá-nos a visão íntima do mistério, da natureza do mal, que é a natureza da realidade e, portanto, da Vontade. Mas Schopenhauer reservou uma função especial à arte da música. A música, ao contrário das outras formas de arte, não está presa a qualquer representação objectiva da Vontade, mas «fala da própria Vontade». O compositor revela a natureza íntima do mundo e exprime a mais profunda sabedoria numa linguagem que a sua razão não compreende: tal como uma pessoa sob a acção do hipnotismo diz coisas de que se não recorda ao acordar» [3].

---

[1] Cf. Cap. XVII.

[2] Gilbert and Kuhn, p. 472.

[3] *The World as Will and Idea*, trad. de R. B. Haldane e J. Kemp (Londres, s. d.), I, 336.

3

A tragédia é profundamente «musical» exactamente neste sentido, afirmou Friedrich Nietzsche no seu brilhante ensaio sobre *A Origem da Tragédia* (1872). Mas, ao fazê-lo, Nietzsche rejeitou a noção de Schopenhauer de que a tragédia devia ser associada à contemplação serena. A tragédia não nasceu entre os Gregos de uma recusa da vida, nem tão-pouco os espectadores das tragédias de Ésquilo e de Sófocles eram observadores «desinteressados». Pelo contrário, apenas uma barreira formal e artificial os separava do coro, com o qual estavam emocionalmente identificados.

Por consequência, Nietzsche repudiou a noção de que a tragédia grega se desenvolveu sob os auspícios de Apolo, o deus da arte equilibrada, harmoniosa, «clássica» que nós tradicionalmente associamos aos Gregos. Nietzsche dava um papel a Apolo na tragédia grega, mas era, afinal, um papel subordinado a Dionísio, o deus da selvagem música de flauta, do vinho e da embriaguez, das multidões em êxtase e das orgias em que os homens, sob a forma de sátiros, eram ligados aos seus egos profundos e sombrios e à unidade primordial da natureza.

A ordem luminosa e a tranquilidade que estão tradicionalmente associadas à arte grega não eram a expressão do espírito naturalmente apolíneo. Os Gregos eram naturalmente dionisíacos; e a sua arte representa assim uma vitória obtida sobre a sua própria natureza. Como Nietzsche diria mais tarde num dos seus ensaios:

> A extravagância, a violência, e as tendências asiáticas encontram-se na raiz dos Gregos. A sua coragem consiste na luta contra a sua natureza asiática; não lhes foi dada beleza como não lhes foi dada Lógica e naturalidade moral: neles estas coisas são vitórias, porque são obtidas com dificuldade, por esforço da vontade... [1]

Assim, para Nietzsche, a tragédia era o produto de uma frutuosa tensão entre energias diversas. Certas outras formas de arte conseguem manter-se relativamente puras. Por exemplo o pintor, o escultor e o poeta épico são caracteristicamente apolíneos; trabalham sob o patrocínio do deus da luz, da visão e do sonho. E o actor, o bailarino, o músico e o poeta lírico são caracteristicamente dionisíacos. Seguem

---

[1] *The Will to Power* (1896), *Complete Works*, XV (trad. de A. M. Ludovici, Nova Iorque, 1910), 417. Esta e as passagens seguintes das obras de Nietzsche foram reproduzidas com autorização dos editores George Allen & Unwin Ltd.

um impulso mais primitivo, e criam padrões dinâmicos a partir do êxtase e do encantamento.

Para o leitor moderno, imbuído de Freud, a associação que Nietzsche faz do *sonho* com a serenidade apolínea pode parecer enigmática, até mesmo perversa. Porque o leitor moderno sente-se tentado a considerar a apolínea arte de Nietzsche como a do espírito consciente, e a dionisíaca como a do inconsciente freudiano, e deste modo o sonho, com as suas ousadas violações da ordem, do espaço e da lógica, e as suas ligações com as profundidades primordiais do espírito, parecerão mais dionisíacas que apolíneas. Mas Nietzsche emprega o *sonho* primàriamente no sentido de visão do espectador, o sonhar acordado, uma visão ideal que representa os fenómenos não como eles são mas como deveriam ser. Por esta mesma razão, a apolínea «arte como sonho» exige um contrabalanço dionisíaco. A representação idealizada, se for imposta de modo demasiado consciente, degenera num academismo flácido e estéril. O desapego próprio da grande arte só pode surgir depois de um interesse apaixonado.

O tímido burguês germânico, como Nietzsche nota desdenhosamente, mostrava-se ávido de esquemas ideais que lhe lisonjeassem a complacência, de soluções que ele não tivesse «obtido», de harmonias que fossem triviais porque evitavam o aparecimento da dissonância. Uma pessoa dessas, insistia Nietzsche, era perfeitamente incapaz de conceber o que significava a arte trágica para o público que via os dramas de Ésquilo e de Sófocles. Para participar na experiência da tragédia autêntica, o homem deve pôr de lado a frágil rigidez da sua racionalidade. O homem deve perder a sua mesquinha identidade cívica, e transformar-se em homem elementar; deve, antes que a visão do deus lhe possa ser concedida, transformar-se em sátiro, em homem-bode.

Com efeito, segundo Nietzsche, isto foi precisamente o que aconteceu no decorrer da história. A Antiga Tragédia Grega nasceu do culto de Dionísio. O coro dos sátiros — originalmente o grupo de extáticos adoradores — foi o «ventre do diálogo». Nas peças anteriores a Eurípides, todos os protagonistas das tragédias eram tipos de Dionísio, vistos como tal pelo coro em estado de êxtase. Eurípides, por não saber restituir o coro à sua primitiva função, destruiu a tragédia. Nietzsche argumenta nesta base: o «optimismo dialéctico» de Eurípides — que Nietzsche associa com o de Sócrates — «baniu a *música* da tragédia» [1]. Na expulsão socrático-euripidiana havia «uma relação necessária, visível entre a virtude e o conhecimento»; daqui o facto de o protagonista trágico se tornar um dialéctico, de o dramaturgo se tornar essencialmente «o eco do seu

1 *The Birth of Tragedy*, (1872) *Complete Works*, I (trad. de W. A. Haussmann, Londres, 1910), III.

próprio conhecimento consciente». A negra e vital sabedoria do coro tornou-se nula. Em resumo, a «tragédia» de Eurípides tinha-se deslocado em direcção ao pólo apolíneo.

Por outro lado, a verdadeira tragédia, como Nietzsche afirmava, apenas podia ser interpretada como «uma manifestação e exemplificação dos estados dionisíacos, como a simbolização visível da música, como o mundo de sonho e do êxtase dionisíaco» [1]. Este «mundo de sonho» é, evidentemente, nos termos de Nietzsche, apolíneo — mas, na tragédia, Apolo exprime «o conhecimento dionisíaco».

> ... a ilusão apolínea é [no efeito da tragédia] o que é na realidade — o contínuo velar, durante a representação da tragédia, do efeito intrìnsecamente dionisíaco: o qual, contudo, é tão poderoso, que finalmente impele o próprio drama apolíneo para uma esfera onde começa a falar com dionisíaca sabedoria, negando-se a si próprio e negando a sua apolínea seriedade. Deste modo as intrincadas relações, na tragédia, entre o apolíneo e o dionisíaco devem realmente ser simbolizadas pela fraternal união das duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo; Apolo, contudo, acaba por falar a linguagem de Dionísio; e assim é alcançada a mais alta finalidade da tragédia e da arte em geral [2].

O espectador da tragédia vê o herói «a uma claridade e beleza épicas» — o épico, recordamos, é uma arte «apolínea» — todavia, trabalhado até ao êxtase dionisíaco, o espectador «delicia-se na aniquilação [do herói]... Sente que as acções do herói são justificadas mas, no entanto, sente ainda mais prazer quando essas acções aniquilam quem as originou» [3].

Quando Apolo começa a falar com «sabedoria dionisíaca» temos o mito, porque o mito trágico, como Nietzsche o define, é «uma simbolização da sabedoria dionisíaca por meio dos expedientes da arte apolínea» [4]. A ciência, com a sua crença optimista na «explicabilidade da natureza», destrói o mito e, com isso, a possibilidade de tragédia. Esta noção de que a tragédia — e por extensão toda a arte — está enraizada no mito, só viria a ter máxima aceitação no século seguinte. As suas facetas tìpicamente do século XX serão discutidas no Cap. XXXI.

---

[1] *Birth of Tragedy*, p. 111.
[2] *Birth of Tragedy*, pp. 166-7.
[3] *Birth of Tragedy*, p. 168.
[4] *Birth of Tragedy*, p. 168.

4

A ciência é optimista, mas a sabedoria trágica é alegre. O gosto pela vida exprime-se através de conflito e de tensão. Embora estas ideias tivessem derivado de Schopenhauer, Nietzsche, com o andar do tempo, atacou com crescente azedume a ideia de Schopenhauer de que a tragédia provocava um estado de resignação. A arte é «o grande estímulo», a «grande vontade de viver» [1], e a tragédia nasce de uma força exultante. Nietzsche acusou Aristóteles de ignorância, por este ter suposto que a função da tragédia era libertar-nos das emoções da piedade e do medo. A tragédia não é catártica, mas tónica. Até mesmo a preocupação de Zola com o feio e o sórdido resulta do facto de artistas como Zola se alegrarem com o que é feio. A fealdade e a desordem do mundo constituem um desafio para o artista. O artista não regista passivamente a beleza que encontra enraizada na natureza. A beleza não se acha — é feita pelo artista, que a impõe pela sua vontade própria, obtendo assim uma vitória sobre a desordem. Porque, na beleza, «os contrastes são dominados, manifestando-se assim a máxima expressão de força na conquista dos antagónicos» [2]. O artista cria a partir da alegria e da força — e não da fraqueza — e os artistas mais convincentes são precisamente aqueles «que de cada discordância fazem surgir a harmonia» [3]. O grande artista é capaz de reconhecer «o terrível e discutível carácter da existência» [4] e, ainda assim, de afirmar a excelência da vida. Como um poeta do nosso tempo o soube exprimir:

> Todos representam a sua peça trágica,
> Eis Hamlet, que ali se pavoneia, eis o Rei Lear,
> Aquela é Ofélia, aquela é Cordélia;
> Mas se forem dignos do papel que representam,
> Quando chegar a última cena,
> Quando o pano estiver para descer,
> Nenhum deles, se digno do seu papel, irá
> Interromper com lágrimas os versos que lhe faltam.
> Pois sabem que Hamlet e Lear são alegres;
> A alegria transfigura todo aquele horror [5].

---

[1] *Will to Power*, p. 285.

[2] *Will to Power*, p. 245.

[3] *Will to Power*, p. 288.

[4] *Will to Power*, p. 291.

[5] W. B. Yeats, «Lapis Lazuli», *Collected Poems* (Nova Iorque, 1951), p. 292. Esta e as passagens seguintes das obras de Yeats são transcritas com autorização de The Macmillan Company.

E novamente, ao contemplar o mundo que se aproximava da Segunda Guerra Mundial:

> Irracionais rios de sangue estão a manchar a terra;
> Empédocles atirou tudo ao ar;
> Heitor morreu e há uma luz em Tróia;
> E nós, que contemplamos, apenas rimos com trágica alegria [1].

Se toda a arte é uma afirmação de vida, e se a maior de todas as artes é aquela em que a afirmação é feita em face do terrível e do problemático, então a tragédia revela-se como a maior de todas as artes:

> O mais alto estado de dizer sim à existência é concebido como um daqueles de que a maior dor não pode ser excluída: o estado trágico-dionisíaco [2].

O artista, tal como Nietzsche o concebe, é uma projecção do filósofo nietzschiano. É um homem duro, que vive perigosamente, detesta as generalizações cobardes e as soluções já gastas, despreza as sínteses que ele não tenha «obtido», e ousa submeter aos seus propósitos os materiais mais recalcitrantes, cometendo sempre «o seu cinzel à mais dura pedra». Contudo o artista vive efectivamente na ilusão — ou, pelo menos, o seu trabalho pode ser explorado em função do ilusório conforto que nos parece dar. E, assim, Nietzsche algumas vezes elogia o artista como sendo o homem que vive verdadeiramente «para além do bem e do mal», e outras vezes censura o artista por consolar o homem com mentiras. Apenas um fino cabelo parece separar o dom do «conforto metafísico» do poeta, do falso conforto do soporífico e do anódino.

É provàvelmente inútil tentar dar consistência à posição de Nietzsche. Nietzsche era deliberadamente iconoclasta, empregando uma retórica demasiado afirmativa, ousadamente metafórica, exortativa, cheia de imperativos lacónicos, etc.; mais ainda, a sua filosofia sofreu alterações durante a sua carreira. Ao fazer depender o valor da arte, não da obra em si, mas da tensão da alma do artista que a produzia [3], ou do processo,

---

[1] «The Gyres», *Collected Poems*, p. 291.

[2] *Will to Power*, p. 291.

[3] Esta posição é assumida recentemente no ensaio de um crítico que nunca pensaríamos associar a Nietzsche. Lionel Trilling, no final do seu *Liberal Imagination* (Nova Iorque, 1950), p. 297, diz: «O efeito estético que tenho em mente pode ser sugerido por uma palavra que empreguei anteriormente — actividade. Pensamos que Hemingway e Faulkner [em contraste com Dos Passos, O'Neill e Wolfe] trabalham intensamente os aspectos recalcitrantes da vida; nos seus melhores aspectos dão-nos a ideia de que a quantidade e a intensidade da sua actividade estão em proporção satisfatória com as dificuldades do material que empregam».

trabalhoso ou fácil, pelo qual o espectador o apreendia, Nietzsche forneceu as bases para futuras variações de apreciação.

Já falámos anteriormente da penetrante qualidade «lírica» do século XIX germânico: a norma da poesia é procurada consciente ou inconscientemente na expressão pessoal e subjectiva. O problema poético fundamental torna-se o problema da expressão pessoal do poeta e, mais especìficamente, o problema de como é que ele podia, no meio de um mundo hostil, preservar a sua individualidade própria, e deixar a marca da sua própria personalidade sobre o padrão das palavras que emprega. A tragédia, devido à autoridade da literatura grega clássica, era ainda considerada pelos alemães como a mais alta expressão da arte literária. Mas a alma da tragédia já não podia ser encontrada no enredo: devia ser procurada na própria alma do autor. Nietzsche, como vimos, considerava a tragédia como sendo «musical»: era a maior das artes porque implicava a «harmonização» das maiores tensões possíveis.

A assimilação da tragédia a uma forma «lírica», concebendo-a como um padrão de tensões que são «resolvidas», ou de discordâncias que são finalmente «harmonizadas», sugere um retrocesso que viria a aparecer posteriormente na crítica; isto é, a tendência para ver, mesmo no mais ténue lirismo, uma espécie de «drama», um padrão de conflitos que se exprimem, se desenvolvem, e terminam por se resolver. A estrutura «musical» da poesia, a que os simbolistas franceses davam tanta importância, é «musical» um pouco neste mesmo sentido nietzschiano. Aqui mais uma vez Nietzsche mostrou ser um precursor. Antecipou brilhantemente a evolução que se viria a dar.

5

A tragédia e a comédia têm andado sempre ligadas, nem que seja na simples oposição — a máscara que ri substituída pela máscara que chora. O conceito de Nietzsche da tragédia como padrão de tensões forneceu òbviamente os meios para aproximar estreitamente a tragédia e a comédia. Na teoria romântica alemã, já chamámos [1] a atenção para a enorme preocupação em encontrar uma base racional para a comédia, dignificando-a como parte integrante do sério. A teorização de Nietzsche fornece, por parte da tragédia, uma poderosa capacidade de resposta. Ao afirmar audaciosamente que a tragédia é «dionisíaca» Nietzsche enraíza-a nos impulsos desde sempre imputados à comédia — isto é, nos impulsos naturais e instintivos que alcançam o seu apogeu na embriaguez, na orgia e na exuberância descontrolada.

[1] Cf. Cap. XVII.

O célebre ensaio *Le Rire* (1900) de Henri Bergson, tem muitos pontos de semelhança com *A Origem da Tragédia*. Bergson encontrou as bases da comédia no contraste entre o mecânico e o orgânico. É a inteligência que trata tudo mecânicamente; é o instinto que tem tendência para o orgânico. Finalmente Bergson, tal como Nietzsche, faz remontar a arte à zona escura e instintiva do espírito.

Afirma Bergson, em *Évolution Créatrice* que é o instinto, e não a inteligência, que se molda na própria forma

> da vida. Ao passo que a inteligência trata tudo maquinalmente, o instinto procede, por assim dizer, orgânicamente. Se a consciência que dormita nele despertasse, se ele estivesse ligado ao conhecimento em vez de à acção, se pudéssemos perguntar e ele pudesse responder, revelar-nos-ia os mais íntimos segredos da vida [1].

A inteligência lida com o que Bergson designa por «extensas diversidades»; assim, a inteligência produz a ciência, e todas as sistematizações do conhecimento que são tão úteis para nós, para a ordenação prática da vida. Mas a inteligência deforma a realidade — congela-a em padrões abstractos — fragmenta-a em dados descontínuos — e assim falsifica essa coisa essencialmente dinâmica e variável que é a realidade, isto é, a inteligência é incapaz de se ocupar duma «diversidade intensa». Para tal, necessitamos do instrumento mais subtil da arte. Tal como Schopenhauer, Bergson encontra na arte, e não na ciência, o caminho para o conhecimento da realidade.

A vida, diz Bergson, apresenta-se-nos como «evolução no tempo e complexidade no espaço... [Há] uma contínua modificação de aspecto, a irreversibilidade da ordem dos fenómenos, [e] a perfeita individualidade de uma série perfeitamente limitada...» [2] Como estes são os traços característicos que distinguem o que está vivo do que é meramente mecânico, as suas antíteses — *repetição*, *inversão*, e *interferência recíproca de séries* — são os padrões característicos do mecânico; e é o mecânico que desencadeia o nosso riso. Rimos com o fracasso da reacção humana; o homem actuando como um autómato seguindo irreflectidamente um padrão quando a situação exige uma modificação (repetição); o homem deixando-se vitimar por coisas insignificantes (inversão); o homem tro-

[1] *Creative Evolution* (1907), trad. de Arthur Mitchell (Nova Iorque, 1937), p. 165.

[2] De: *Comedy*, «Laughter» por Henri Bergson, «An Essay on Comedy» por George Meredith, introdução e apêndice por Wylie Sypher. Copyright 1956 por Wylie Sypher, reeditado com autorização de Doubleday & Company, Inc.

peçando desajeitadamente, em vez de agir graciosa e eficazmente (interferência recíproca de séries).

Bergson tentou corajosamente ligar cada fase da comédia com uma destas três categorias do maquinal. O disfarce, por exemplo, devia ser considerado como cómico porque as roupagens do disfarce (distintas da nossa vestimenta «normal», que parece formar um todo com o corpo) nos parecem ser «um rígido envoltório da flexibilidade viva do corpo». Por outras palavras, o disfarce constitui outro exemplo da ingerência do maquinal no vital e orgânico. Tendo ampliado esta teoria o suficiente para fazer do disfarce um exemplo de mecanização, Bergson ampliou a categoria do disfarce:

> Um homem disfarçado é cómico. Um homem que consideramos disfarçado também é cómico. Assim, por analogia, todo o disfarce é considerado cómico, não sòmente o disfarce do homem, mas também o da sociedade, e até mesmo o disfarce da natureza [1].

Embora mantendo que cada incongruência cómica é um exemplo de mecanização, Bergson tinha consciência de que nem todas as mecanizações produzem um efeito cómico. Nós, por exemplo, não rimos do automatismo de um aleijado, embora o seu coxear seja extremamente maquinal. A resposta cómica impõe-nos a supressão da nossa piedade: deve haver, segundo a frase de Bergson, «uma anestesia do coração». Em casos como o do aleijado, não podemos suprimir a piedade e não haverá, portanto, riso.

O autor cómico compreende isto. Reduz a nossa simpatia pelo indivíduo; apela para as pretensões da sociedade; solicita mais a nossa inteligência do que as nossas emoções. Assim consegue provocar a anestesia necessária. Porque a função da comédia é correctora; a sociedade castiga pelo riso o indivíduo que se desvia das normas sociais.

A explicação bergsoniana da função social da comédia corresponde substancialmente à explicação ortodoxa «clássica» de George Meredith [2].

Mas Bergson alcançou a sua ortodoxia por uma espécie de *tour de force*. Porque a própria relação da comédia com a sociedade, e a sua

---

[1] *Laughter*, p. 42.

[2] No Cap. II observámos que o ensaio de Meredith — devemos recordar a sua data, 1877 — era uma espécie de anacronismo. É um brilhante resumo de um anterior ideal da comédia — a comédia francesa clássica do apogeu.

associação ao jogo da inteligência forçaram Bergson a negar que a comédia fosse uma arte autêntica. Assim, por exemplo, quando escreve que a comédia

> não é desinteressada, como é a arte genuína. Ao *organizar* a gargalhada, a comédia aceita a vida social como um ambiente *natural* e até obedece a um impulso da vida social. Neste aspecto, volta as costas à arte que é uma *ruptura com a sociedade* (um afastamento) *e um regresso à natureza pura* [1].

Nesta passagem, a inclinação romântica de Bergson é amplamente revelada: a arte é natural e instintiva. A comédia faz parecerem maquinais os desvios da vida social, como se fossem desvios da natureza e, portanto, cómicos por direito próprio. O paralelo com o ponto de vista de Nietzsche sobre a tragédia convida novamente à atenção. Podemos dizer que, enquanto o conflito de tragédia de Nietzsche representa o escuro e instintivo (o dionisíaco) arrastando o luminoso e o racional (o apolíneo) na sua órbita, a comédia de Bergson representa um movimento contrário: o nosso derradeiro compromisso com o instintivo e natural é arrastado para a órbita da autoconsciência e do artificial.

Bergson defende a ideia da divergência entre a comédia e a «arte genuína» exibindo caracteres tìpicamente cómicos. Embora a arte genuína esteja ligada ao que é ùnicamente individual, os caracteres que aparecem nas comédias são tipos. Um carácter cómico é a generalidade personificada — razão por que nós podemos tão fàcilmente falar de «um Tartufo», diz Bergson, e nunca de uma «Fedra» ou de um «Polieucto» [2]. Embora esta afirmação pareça plausível, somos levados a pensar se ela de facto constitui prova decisiva; não é certo que não se possa falar com propriedade de «um Hamlet», por muito carácter trágico que ele seja; e a grande personagem cómica Falstaff tem sido considerada por muitos leitores como muito mais do que mera personificação da generalidade. Seja como for, Bergson provocou censuras por parecer a alguns críticos que ele tinha alterado os factos forçando-os a ajustar-se melhor às suas teorias. Até mesmo o seu princípio básico de que o riso é provocado pelo contraste entre o que é maquinal e o que é natural, tem sido criticado como demasiado acanhado e rígido. Devemos contudo admitir que o conceito de Bergson de que o cómico está estreitamente relacionado com o natural e o instintivo se encontra plenamente integrado na corrente de ideias do século XIX.

---

[1] *Laughter*, pp. 170-1. Os itálicos são nossos.

[2] *Laughter*, p. 163.

6

Muito antes, em 1709, Lord Shaftesbury, num ensaio significativamente intitulado «*Sensus Communis:* an Essay on the Freedom of Wit and Humor» (I, IV), observa que

> se os espíritos naturalmente livres dos homens inteligentes forem aprisionados ou controlados, encontrarão outros meios de se movimentar para se libertarem da coacção que lhes é imposta; e quer seja no burlesco, na mímica ou na bobice, sentir-se-ão felizes por poderem de certo modo libertar-se, vingando-se dos seus opressores...

Durante o século XIX, o psicólogo Bain, que é citado por Bergson, apresentou uma teoria segundo a qual o riso é «o ricochete da hilaridade», uma súbita libertação dos constrangimentos emocionais e morais. Charles Renouvier acrescentou-lhe a noção de que o riso é também a libertação do constrangimento da própria racionalidade. Em 1893, vários anos antes da publicação de *Le Rire*, de Bergson, Auguste Penjon publicou um ensaio intitulado «*Le Rire e la Liberté*», em que o riso é interpretado como a súbita explosão do sentimento de liberdade. A teoria do humor de Penjon foi resumida pelo psicólogo americano L. W. Kline nos seguintes termos:

> O estímulo do humor dá-nos visões rápidas do mundo de incertezas, de espontaneidades e de vida e, ao fazê-lo, cria o sentido de liberdade de que o humor é o lado complementar [1].

A função do humor é repousar e relaxar o espírito. Diz-se que o humor corta «a tensão superficial da consciência» e aumenta «a maleabilidade de estrutura [do espírito] com a finalidade de este poder prosseguir numa nova base fortalecida». O humor «enfeitiça» o espírito, como afirma Kline; dá-lhe uma pausa para respirar como quando se «sobe uma montanha».

O processo de o humor alcançar a sua finalidade é posto em termos que lembram os de Schopenhauer: o humor liberta-nos do «nosso mundo de bondade e de maldade, de ganhos e de perdas e permite-nos vê-lo na

---

[1] «The Psychology of Humor», *American Journal of Psychology*, XVIII (Julho 1907), 437.

sua verdadeira perspectiva». E a teoria de Kline, pela qual o humor promoveu a própria evolução da raça, parece o eco do que foi dito por Bergson:

> As influências que tendem a limitar a mecanização e a levar o espírito a lutar pelo novo e pelo ideal prolongam as possibilidades de desenvolvimento espiritual. O humor e o teatro são dois desses processos, com mais honras a favor do humor. Está de guarda à linha divisória entre o espírito livre e o maquinal, para se opor à mecanização e preservar e espalhar as centelhas do génio [1].

O sentido em que o riso liberta do constrangimento foi interpretado por Horace Kallen [2], de modo mais literal e brutal. Todo o riso reflecte um sentido de triunfo e de auto-elevação que pode incluir ou não a degradação de um inimigo. Tendo conquistado o seu inimigo «o organismo», levado por uma onda de energias libertadas, reencontrando-se «novamente na posse de si próprio» e compreendendo a «situação passada», ri «espontânea e instintivamente». Kallen faz notar que a expressão facial perante o cómico, como o sorriso, tem «uma surpreendente semelhança com a de um animal prestes a esquartejar e a devorar a presa». Mas ele determina o primeiro despontar do humor num período anterior ao aparecimento dos dentes. E isto porque encontra uma semelhança de «apreensão do cómico» na criança saciada que repete o acto agradável de mamar» [3].

A noção do riso como expressão triunfante de bem-estar é tão velha como as opiniões de Thomas Hobbes — tão velha de facto como os diálogos platónicos; e alguns leitores hão-de preferir as opiniões de Hobbes às de Kallen, achando a teoria do comportamento de Hobbes mais digno e dando menos lugar à contorção facial.

> A *Súbita Glória* [escreve Hobbes no seu *Leviathan*, I, VI] é a paixão que provoca essas *Caretas* chamadas RISO; e é causada ou por algum acto repentino próprio, que lhes agrada; ou pela apreensão de alguma coisa deformada em outrem, facto que os leva a de súbito se aplaudirem a si próprios [4].

---

[1] Kline, *American Journal of Psychology*, XVIII, 439.

[2] «The Aesthetic Principle in Comedy», *American Journal of Psychology*, XXII (Abril, 1911), pp. 137-57.

[3] Kallen, *American Journal of Psychology*, XXII, p. 156.

[4] *Leviathan* (1651).

Mas não devemos pôr de parte demasiado sumàriamente as contorções faciais. Devido às acentuadas reacções fisiológicas que se verificam no riso, a comédia tem provocado desde sempre mais teorização afectiva do que a tragédia. O desenvolvimento das técnicas laboratoriais do século XIX produziu centenas de estudos psicológicos sobre o fenómeno do riso. Até os psicólogos pouco preocupados com o estudo do comportamento se têm interessado (e sido influenciados) pelo carácter fisiológico do riso. Sigmund Freud, por exemplo, escreve numa passagem que antecipa a fraseologia de Kallen, que os «esgares e as contorções dos cantos da boca que caracterizam o riso aparecem primeiro no lactente satisfeito e saciado quando ele sonolento larga o peito». Mas no seu *Wit and Its Relations to the Unconscious* (1905) expõe uma teoria do cómico bastante mais complexa do que esta citação isolada poderia sugerir [1]. Freud, na realidade, não concebe de modo algum que a «súbita glória» do bem-estar triunfante seja riso cómico, afirmando que as crianças não têm o sentido do cómico. Mas no entanto é na felicidade da criança satisfeita que Freud encontra a chave do prazer que os adultos encontram no cómico. E o seu monumental ensaio conclui com a afirmação de que os métodos da graça, da comédia e do humor, todos eles tentam fazer-nos voltar ao estado de crianças. Eles

> procuram ir buscar à actividade psíquica um prazer que na realidade foi perdido com o desenvolvimento desta actividade. Porque a euforia que assim tentamos obter não é mais do que o estado de uma época anterior em que habitualmente liquidávamos sem grande esforço a nossa actividade psíquica. É o estado da nossa infância, durante a qual não conhecíamos o cómico, e éramos incapazes de ter graça, e não necessitávamos do humor para sermos felizes [2].

Mas para se compreender que o estado de euforia sentido pela criança se caracteriza por «escasso gasto» de energia psíquica, é necessário examinar mais detidamente os pontos de vista de Freud sobre este assunto.

---

[1] As passagens citadas aqui e nas pp. 573-66 e 661 são extraídas de *The Basic Writings of Sigmund Freud*, trad. e editados por A. A. Brill, copyright em 1938 por Random House, Inc. Reeditado com autorização dos Trustees of the Brill Estate.

[2] *Basic Writings*, p. 803.

7

No começo do seu estudo, Freud observa que a brevidade é de facto a alma do «espírito», citando a frase de Shakespeare e a do psicólogo Theodor Lipps [1]. A brevidade manifesta-se através dos vários mecanismos de condensação como «a formação mista de palavras» e «o duplo sentido com alusão». Freud distingue onze desses mecanismos, que considera como sendo todos simples variantes do princípio da condensação. Na teoria de Freud, o que é comum ao «espírito» é um princípio de parcimónia no gasto de energia psíquica. A economia verbal observável em expressões espirituosas — o «uso de algumas ou possìvelmente das mesmas palavras» — aponta para uma espécie de economia mais importante, a economia de energia psíquica.

O que é de facto economizado, e como é efectuada essa economia, é mais fàcilmente ilustrado pelos nossos exemplos do que Freud chama espírito «com tendências», isto é, espírito que é agressivo, quer seja hostil ou obsceno. (Freud afirma que todo o espírito obsceno representa um acto de agressão sexual.)

De que modo um tal espírito serve para economizar energia psíquica é o que Freud explica assim: Quando as circunstâncias proíbem qualquer ataque directo a um inimigo, ou até o emprego directo de linguagem insultuosa, como no caso de resposta a uma autoridade superior, «o espírito... serve de resistência contra essa autoridade e de escape da sua pressão». Porque o espírito fornece um meio de rodear tudo o que dificulta as expressões directamente hostis, e permite-nos ao fim e ao cabo que nos expressemos. Estas oposições à expressão não necessitam de ser exteriores; podem estar interiorizadas. «As repressões», por exemplo, proíbem que o homem civilizado se compraza com o obsceno. Mas uma obscenidade espirituosa permite-lhe fugir à repressão, e divertir-se com aquilo que, se fosse directamente dito, não seria tolerado.

> A única diferença entre repressões exteriores e interiores consiste no facto de aqui ser removida uma inibição já existente, enquanto se evita a formação de uma nova inibição... é necessário um «*gasto psíquico*», tanto para a formação

---

[1] Freud escreve: «"Sòmente a brevidade é o corpo e a alma do espírito", declara Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik* [1804], I, 45)... a descrição de Lipps da brevidade do «espírito» é também significativa. Ele afirma que "...[o espírito] se exprime por meio de palavras que não poderão aguentar o teste da lógica rigorosa ou do modo usual de pensamento e expressão. Em resumo, o espírito pode exprimir-se deixando a coisa por dizer". [*Komik und Humor*, 1898, *Beiträge zur Ästhetik*, VI, p. 90].» *Basic Writings*, p. 636.

> como para a retenção de uma inibição psíquica. Agora, se verificarmos que nos dois casos a utilização do espírito-de-tendências produz prazer, podemos então admitir que *este prazer resultante corresponde à economia do gasto psíquico* [1].

Isto no que se refere ao prazer do espírito que tem tendência hostil ou obscena. O prazer que tiramos do «espírito inofensivo» provém também de uma economia de gasto psíquico. A razão não é difícil de descobrir. Todo o pensamento exige esforço: «é mais fácil misturar coisas do que distingui-las: e é particularmente mais fácil divagar acerca de modos de raciocinar não sancionados pela lógica». É o caso do prazer da criança, por exemplo, nos jogos de palavras e nas brincadeiras desprovidas de sentido. Um dos prazeres do álcool é que sob a sua influência o adulto volta a ser uma «criança que obtém prazer da livre disposição do seu fluxo mental, sem ser limitada pela pressão da lógica» [2].

> A cerveja, homem, a cerveja é a bebida ideal
> Para os homens que não gostam de pensar.

Mas todos nós, diria Freud por forma bastante plausível, somos pessoas que não gostamos de pensar. O álcool protege o nosso prazer infantil embotando a censura da razão. No espírito inofensivo, o trabalho do espírito contorna este obstáculo, oferecendo um amortecedor à razão; isto é, o trabalho do espírito prepara as coisas de modo que uma «combinação de palavras sem sentido, ou a absurda ligação de pensamentos» «signifique mesmo assim qualquer coisa». Tal como o espírito de tendência rodeia as dificuldades postas pelas supressões e inibições, o espírito inofensivo contorna as dificuldades postas pela razão e pelo espírito crítico. Como diz Freud, resumindo este aspecto, o espírito

> começa como jogo, para auferir prazer do livre emprego das palavras e dos pensamentos. Mas logo que a razão crescente interdita este jogo sem sentido... volta-se para a zombaria ou para o gracejo para se manter preso a estas fontes de prazer e para poder ganhar novos prazeres com a libertação do absurdo. No papel de espírito inofensivo auxilia os pensamentos e fortalece-os contra as impugnações da razão crítica... Finalmente entra na grande luta das tendências suprimidas

---

[1] *Basic Writings*, p. 712.

[2] *Basic Writings*, p. 719.

> para remover as inibições interiores... A razão, o juízo crítico e a repressão, eis as forças que ele por sua vez combate [1].

A reacção semiautomática do riso é fàcilmente ajustada ao esquema de Freud porque, se o espírito implica sempre uma economia de energia psíquica, é essa energia «economizada» ou «ganha» que é descarregada com o riso. Freud baseia-se (embora o modifique) no ponto de vista de Herbert Spencer sobre o riso como descarga da *irritação* psíquica.

8

Freud distingue cuidadosamente o espirituoso do cómico e do humorístico. Todos implicam, como é evidente, uma economia de energia psíquica, e todos descarregam no riso a energia ganha. Mas Freud procura, através de um raciocínio bastante complicado, diferenciar as diversas vias pelas quais se obtém ganho de energia, e especificar em cada caso a forma de energia psíquica que é conservada. No espírito, como já vimos, Freud argumenta que o nosso ganho em energia psíquica se realiza por não termos que despender energia apoiando uma inibição. Perante o cómico, todavia, o nosso ganho provém de acharmos que engendrámos tensões expectantes que são excessivas. Por exemplo, quando vemos alguém esforçar-se por levantar um cesto pesado rimo-nos se o cesto afinal se revela inesperadamente leve. Comparamos o esforço que julgávamos ser necessário, com o esforço realmente despendido projectando-nos imaginàriamente na situação do carregador. Comparações destas verificam-se sempre, insiste Freud, em todas as espécies de cómico. Comparamos sempre, nem que seja inconscientemente, o esforço que o palhaço trapalhão ou a criança desajeitada despendem para fazer qualquer acção, com o esforço que nós teríamos de despender. Assim, nalguns pontos, a teoria de Freud sobre o cómico parece-se com a de Bergson, lembrando o desconchavado desperdício de energia uma das acções rìgidamente mecânicas de Bergson. Tal como Bergson, também Freud tenta fazer algumas extensões notáveis do que ele considera a situação cómica base. O cómico, diz-nos ele, é o que se encontra sempre primeiramente nas *pessoas* e é depois transferido para objectos, situações e coisas semelhantes.

---

[1] *Basic Writings*, p. 726.

[2] Freud também menciona a descrição do riso, de L. M. Dugas, como uma libertação da tensão, e o conceito de Bain, do riso como uma «libertação do constrangimento».

Ao tratar do terceiro membro desta tríada, o humor, Freud é muito menos complicado e, portanto, a teoria parece ser menos forçada. A energia psíquica que «economizamos» nas situações humorísticas é a energia que de outro modo seria despendida em sentimentos de simpatia. O exemplo mais claro é-nos dado pelo «humor de patíbulo». O condenado a caminho da execução mostra-se preocupado por poder constipar-se, e nós rimos. Se «aquele que é mais afectado mostra indiferença pela situação» [1], nós podemos economizar a nossa simpatia, e é esta simpatia que esperávamos despender, mas não despendemos, que descarregamos prazenteiramente no riso.

Freud liga o humor e o cómico ao subconsciente, mas liga o espírito ao inconsciente. Há uma altura em que Freud descreve o espírito como «a contribuição da esfera do inconsciente para o cómico». As técnicas utilizadas no sonho — deslocação, representação por oposição, absurdo, expressão indirecta, e outras — são as técnicas utilizadas no espírito. Como a finalidade do sonho é simplesmente preservar o nosso sono, o sonho não necessita de ser inteligível. É um produto associal. O espírito, contudo, tem de ser inteligível; sentimos a necessidade de o transmitir. Daí a quantidade de distorção através da deslocação e da condensação ter os seus limites. O sonho serve «preponderantemente para proteger contra a dor», mas o espírito serve «para adquirir prazer», e esse prazer, como Freud o descreve na passagem que citámos mais atrás, é uma aproximação da euforia da infância.

9

Um dos mais vigorosos ataques contra a teoria do cómico de Freud foi feita por Max Eastman [2]. Eastman considera incompreensível que Freud tente negar o sentido do cómico nas crianças, que são, evidentemente, as que «de todas as pessoas riem mais». Mas é evidente que Freud não nega que as crianças riam. A criança ri e, diz Freud, os seus motivos para rir são «claros e determináveis». Alguém escorrega e cai e a criança ri «por se sentir superior ou por sentir alegria em consequência da calamidade que acontece aos outros. [O seu riso] equivale a dizer «Ele caiu, mas eu não caí!» [3] Em resumo, o riso da criança é um exemplo da «glória súbita» de Hobbes. (E é precisamente por isso que Freud nega que o riso participe no cómico.) Podemos citar Balzac: «Rimos apenas enquanto crianças e, à medida que avançamos na vida, o riso esvai-se e morre como a luz de uma candeia de azeite». Isto é tão verdade,

---

[1] *Basic Writings*, p. 799.

[2] *The Enjoyment of Laughter* (Nova Iorque, 1936).

[3] *Basic Writings*, p. 794.

diz Eastman, que os adultos, na sua maioria, raramente rirão por «coisas mínimas... a menos que sejam reforçadas e sancionadas por qualquer significado. Em resumo, eles exigem que o gracejo tenha algum significado» [1]. Ao escrever isto, Eastman errou completamente quanto à ideia central de Freud. Na verdade, quando Freud escreve que «certos prazeres que motivam a criança parecem estar perdidos para o adulto...», ele pode estar a repetir Balzac. O seu livro *Wit and Its Relations to the Unconscious* pode perfeitamente ser descrito como um estudo das manobras pelas quais os adultos tentam recuperar o riso perdido da infância.

Uma crítica muito mais competente e mais bem informada da teoria de Freud sobre o cómico é feita por Arthur Koestler em *Insight and Outlook* (1949). Koestler aceita a maior parte do que Freud diz acerca do espírito, mas considera os comentários de Freud sobre o cómico desnecessàriamente complicados. Freud procura «reduzir as diferenças de qualidade dos padrões de comportamento envolvidos numa situação cómica a diferenças de quantidade». Koestler considera que esta preocupação com uma simples diferença quantitativa conduz ocasionalmente a posições absurdas, como quando Freud escreve: «A exposição ocasional de certas partes do corpo... afecta-nos como cómica, porque comparamos este fácil meio de apreciar o que vemos com o grande esforço que de outro modo seria necessário para se alcançar o mesmo fim» [2]. Como se, diz Koestler, este fosse o mecanismo responsável pelo nosso riso, quando um digno cavaleiro rasga as calças ao curvar-se num cumprimento.

Koestler localiza o principal defeito de teoria de Freud no que ele chama a incapacidade de distinguir as emoções auto-afirmativas das autotranscendentes. Nem Bergson [3] nem Freud reconhecem a existência da emoção autotranscendente e, por consequência, nenhum deles é capaz de ver «a ligação directa entre o cómico e o trágico, entre o riso e o choro, entre o humor e a arte» [4].

Em *Insight and Outlook*, Koestler procura demonstrar corajosamente estas relações. Tenta ligar não apenas o cómico e o trágico, mas também os processos mentais envolvidos na criação do «espírito» com os processos envolvidos numa descoberta científica. A chave destas ligações encontra-se no que Koestler chama o tratamento «biassociativo»

---

[1] *The Enjoyment of Laughter*, p. 37.

[2] *Insight and Outlook* (Nova Iorque, 1949), p. 426. Reeditado com autorização da The Macmillan Company.

[3] Koestler considera a teoria bergsoniana de cómico demasiado estreita — o «cómico» de Bergson é apenas uma subcategoria, embora frequente do cómico. Bergson também negligencia «a dinâmica emocional do riso», mas o seu trabalho é «o mais estimulante jamais escrito sobre este assunto» (*Insight and Outlook*, p. 421).

[4] *Insight and Outlook*, p. 430.

de um fenómeno. O contraste cómico é biassociativo: vemos o fenómeno em causa sob dois aspectos contrastantes. Está ligado a dois campos diferentes de interesse. O fenómeno é olhado como um elemento habitual de um destes campos, mas as suas afinidades com o segundo campo têm «sido até agora olhadas como casuais ou têm passado desapercebidas» [1]. Este tratamento biassociativo pode ser exemplificado por um simples trocadilho mas também é exemplificado pela acção de Arquimedes quando no banho sùbitamente relaciona a imersão do corpo na água com o problema da medição do volume da coroa. Um trocadilho liga dois campos bastante diferentes através duma relação válida embora trivial; a descoberta que fez saltar Arquimedes para fora do banho gritando «Eureka» também ligou campos diferentes — e aqui também através de uma relação trivial e comezinha, embora as consequências viessem a ser da maior importância. Tanto o espírito como o «processo do eureka» têm, como Koestler explica, a mesma «geometria intelectual». A metáfora também emprega esta geometria intelectual; a metáfora liga dois campos que habitualmente não estão ligados e permite-nos ver a «relação» na perspectiva de dois campos, ou seja — «biassociativamente».

Koestler vê o riso como descarga da tensão nervosa, mas dá a esta noção um sentido que não se encontra em Freud. O processo emocional tem maior inércia do que o processo cognitivo. Quando uma linha de pensamento lógico, ou uma cadeia de associação é sùbitamente cortada por outra, o nosso entendimento

> salta do primeiro campo para o segundo, ao passo que a nossa emoção, incapaz de dar um salto repentino, se derrama. Esta diferença de comportamento implica que a emoção tende a persistir na direcção de uma linha recta, como um toiro, ao passo que o pensamento pode circular por toda a parte, como toureiro; por outras palavras, a emoção tem um maior momento de massa [2].

O riso é a descarga da emoção «liberta» quando o entendimento faz um dos seus repentinos movimentos de mudança de direcção ao atravessar a fase do «espirituoso». A emoção torna-se sùbitamente excessiva — ou, usando uma expressão de Freud, há um súbito «ganho» — e a emoção agora desnecessária pode explodir em gargalhada.

---

[1] *Insight and Outlook*, p. 53.
[2] *Insight and Outlook*, p. 60

Sòmente o homem é capaz de rir; e a sua capacidade de rir é uma marca da sua civilização. «Todos os animais são fanáticos» dado não poderem emancipar-se «do fanatismo das suas exigências biológicas».

> A súbita compreensão de que o seu próprio estado emocional é «Irracional» assinala o aparecimento da auto-crítica... Assim o riso assinala a libertação do homem das premências do instinto [1].

As emoções inertes descarregadas pelo riso são emoções auto-afirmativas e agressivas-defensivas. Têm de ser cuidadosamente separadas das emoções autotranscendentes e integrantes subjacentes à arte trágica. Qualquer tragédia pode ser transformada em comédia, alterando a carga emocional. «Todas as histórias de Bocácio podem ser transformadas em pequenas tragédias sem alteração do seu conteúdo, e o «Édipo Rei pode aparecer como um grande louco que mata o pai e casa com a mãe, tudo por engano; a tragédia pode ser transformada numa farsa francesa sem alterar o plano cognitivo» [2].

Ao contrário das emoções auto-afirmativas, as emoções autotranscendentes.

> são capazes de seguir a corrente do pensamento através de qualquer ponto de junção... As emoções de simpatia comparticipante prendem-se como um cão à narrativa, e não se desligam dela, sejam quais forem as surpresas, os saltos, as mudanças de clima associativo através dos quais o narrador a desenvolve... Quando se verifica uma biassociação [elas] não se desligam do pensamento mas seguem-no lealmente para o novo campo [3].

Visto que a tragédia, tal como a comédia, fazem uso das técnicas biassociativas, Koestler necessita de explicações como esta para justificar o facto de a carga emocional na tragédia não se «libertar» também pelo caminho descarregando-se em gargalhada. Koestler não quer que ela se liberte porque as emoções autotranscendentes têm o seu próprio valor, são integrantes; movem o homem no sentido de uma participação compreensiva em relação ao universo que o rodeia. Ensinam lealdade ao conjunto maior de que o homem faz parte.

---

[1] *Insight and Outlook*, pp. 69-70.
[2] *Insight and Outlook*, p. 241.
[3] *Insight and Outlook*, p. 277.

Aqui a posição de Koestler é a do moderno humanista liberal com todas as suas apropriadas implicações políticas e sociais. A arte é uma influência civilizadora: através da comédia ajuda-nos a expulsar as emoções afirmativas: através da tragédia alimenta as emoções integrantes; ensina-nos a viver juntos; e através dos seus efeitos catárticos ajuda o indivíduo a suportar o que não tem remédio.

A experiência da tragédia é de especial valor terapêutico para o homem moderno, que está limitado «à árida planície da rotina associativa», o plano do trivial. Os seus contactos com a realidade trágica são tão pouco frequentes que, «em vez de provocarem ajustamentos originais, [eles] atiram-no completamente para fora da realidade... A rotina tornou-se a armadura enferrujada por debaixo da qual apodrece a carne viva» [1]. O homem moderno, amortecido como está pela «rotina associativa», tem necessidade especial de se ver a si próprio e a sua situação biassociativamente». Precisa de que o plano trivial em que vive seja interceptado pelo plano trágico.

O realce dado por Koestler às emoções autotranscendentes torna a sua teoria fortemente reminiscente da dos estetas do século XVIII, como Shaftesbury e Lord Kames que davam ênfase especial à compaixão [2]. O tom de Koestler é, porém, diferente: baseia-se na moderna investigação biológica e neurológica, apontando para a tendência básica de integração que se encontra mesmo nos organismos mais primitivos. Mas a sua insistência sobre o afectivo, e a sua suposição de que a arte maior e mais valiosa civilizam o homem por ampliarem as suas simpatias ligam-no indiscutivelmente a figuras como Shaftesbury. Tal como os estetas do século XVIII, Koestler defende aquilo que é, em última instância, uma visão optimista do homem e das suas artes. As emoções autotranscendentes, mesmo que estejam ligadas à «despersonalização da consciência» ou ao «ego em dissolução» ou ao «sentimento oceânico» de Freud, *não estão* ligadas ao instinto de morte freudiano [3]. Este é posto de parte por Koestler, por não ter fundamento biológico. «... biològicamente o impulso de morte e destruição de Freud é um mito — o único», afirma Koestler de certo modo desconcertantemente, «que o seu génio destruidor de mitos personificou no seu sistema» [4]. O cultivo de pontos autotranscendentes aponta então, não para a morte, mas sim para o caminho da evolução humana e do progresso.

---

[1] *Insight and Outlook*, p. 379.

[2] Cf. Cap. XIV.

[3] Koestler escreve (p. 216) que o «preconceito pessimista, anti-humano», do sistema de Freud, pode ter sido determinado pelo seu «trabalho durante toda a vida com doentes neuróticos com fixações infantis e tendências regressivas, contra o pano de fundo da civilização decadente do Império austro-húngaro».

[4] *Insight and Outlook*, p. 153.

Um certo número de tendências que se desenvolveram durante os últimos setenta e cinco anos parecem culminar no *Insight and Outlook* de Koestler: o realce dado ao conflito, à tensão, e à qualidade da carga emocional, o juntar a comédia e a tragédia, e a sua inserção — juntamente com a ilusão estética e o processo do «eureka» — num padrão mais geral, um padrão de bifurcação, de resistências reconhecidas mas não transcendidas.

A teoria de Koestler é ambiciosa e atraente na sua promessa de uma unificação clara. Pode talvez admitir-se sem demasiada dificuldade que a tragédia e a comédia empregam a mesma estrutura intelectual *geral* — a mesma «geometria intelectual», segundo a frase de Koestler. Mas esta concessão tende a dar grande peso ao carácter da «carga emocional» num trabalho literário: porque a qualidade dessa carga parece ser o único meio pelo qual se podem diferenciar a comédia e a tragédia. Assim surgem dificuldades. Pode não ser aparente a forma de alterar uma carga emocional sem alterar também o «plano cognitivo». Já referimos a afirmação de Koestler de que o *Édipo Rei* podia ser transformado numa farsa francesa sem se alterar o «plano cognitivo». Mas Koestler não nos diz como é que podemos saber que Édipo é um herói trágico e não um «louco», a não ser pelo que Édipo diz e faz — isto é, pela acção da peça. Koestler parte do princípio de que o autor pode orientar a atitude do leitor para com a personagem sem ao mesmo tempo alterar a apresentação desta. Há processos que fàcilmente o permitem; de outro modo não seria possível produzir paródias e paráfrases irónicas. Mas Koestler parece empenhar-se numa afirmação mais discutível — nomeadamente a de que a carga emocional pode com efeito ser separada de modo nítido e absoluto do «plano cognitivo». Ele diz terminantemente que «outras atitudes podem ser produzidas alterando o estímulo... de forma tal que o seu aspecto cognitivo ou plano de fundo se mantenha inalterável, enquanto os seus aspectos evocadores de emoção são alterados» [1], e acrescenta que a sua distinção entre o «aspecto cognitivo» e os «aspectos evocadores de emoção» corresponde à distinção feita em *The Meaning of Meaning* [2] de C. K. Ogden e I. A. Richards entre «dois usos da linguagem», o referencial e o emotivo.

Esta distinção entre o referencial e o emotivo desempenha um papel importante na teorização de alguns críticos que hão-de ser estudados num próximo capítulo. Tal como Koestler, Ogden e Richards estão familiarizados com a moderna psicologia e as suas teorias mostram uma forte influência afectiva. Mas porque são menos ambiciosos e não pretendem agrupar tantas formas de actividade do espírito sob um único padrão, vêm trazer à análise do problema achegas mais especìficamente literárias.

[1] *Insight and Outlook*, p. 240.

[2] *The Meaning of Meaning: a Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Simbolism* (Londres, 1923).

Assim o carácter de Satã, tal como Milton o apresenta, só pode inspirar sentimentos de simpatia e admiração. O motivo tradicional da queda de Satã foi o orgulho. E Milton tinha de descrever o orgulho de Satã. Mas, como já vimos, o orgulho era a paixão dominante da sua própria alma. Por consequência, o carácter de Satã é desenhado com uma força única na literatura. Na realidade, Milton revela os seus próprios sentimentos. As primeiras frases de Satã são puro lirismo de Milton.

— Denis Saurat, *Milton: Man and Thinker* (Nova Iorque, 1925), p. 214.

... qualquer descrição real do carácter de Satã e dos seus desagradáveis predicados poderá provocar a pergunta: «Considera então *O Paraíso Perdido* um poema cómico?» Respondo que não; mas só compreenderão isto completamente aqueles que vêem que ele podia ter sido um poema cómico. Milton decidiu tratar os predicados de Satã em forma épica e subordinou portanto o absurdo de Satã à desgraça que ele sofre e inflige. Outro autor, Meredith, tratou-o como comédia com a consequente subordinação dos seus elementos trágicos. Mas, apesar de tudo, *The Egoist* mantém-se como contrapartida do *Paradise Lost* e, assim como Meredith não pode excluir todo o patético de Sir Willoughby, também Milton não pode excluir todo o absurdo de Satã e nem sequer desejou fazê-lo. Esta é a explicação do riso divino no *Paraíso Perdido* que tem ofendido alguns leitores. Há nele uma verdadeira ofensa, porque Milton, imprudentemente, fez as suas Pessoas Divinas tão antropomórficas que os seus risos provocam em nós reacções legìtimamente hostis — como se tivéssemos de nos ocupar de um vulgar conflito de vontades no qual o vencedor não deve ridiculizar o vencido. Mas é um erro exigir que Satã, tanto como Sir Willoughby, arengasse ao universo inteiro, sem, mais cedo ou mais tarde, despertar a comicidade. Toda a natureza da realidade teria de ser alterada para lhe dar tal imunidade, e ela não é alterável. No preciso momento em que Satã ou Sir Willoughby encontram o real, o riso deve surgir, tal como deve formar-se vapor quando a água encontra o fogo. E menos do que ninguém tinha Milton probabilidades de desconhecer esta necessidade. Sabemos, pelas suas obras em prosa, que ele pensava que todas

as coisas detestáveis acabavam afinal por ser também ridículas, e o mero cristianismo leva cada cristão a julgar que «o Diabo é (ao fim e ao cabo) um burro».

— C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Oxford, 1942), pp. 92-3, com autorização da Oxford University Press, Inc.

Uma análise séria da arte literária [como esta], tendo apenas uma referência ocasional e passageira a Shakespeare pode ter parecido a muitos leitores curiosa inovação. A razão deste facto é, todavia, bastante simples, e já foi apontada anteriormente: Shakespeare é essencialmente um dramaturgo e o drama, em sentido estrito, não é «literatura».

No entanto é uma arte poética, porque cria a ilusão primária de toda a poesia — história virtual. A sua substância é uma imagem da vida humana — fins, meios, ganhos e perdas, realização e declínio e morte. É uma fábrica de ilusória experiência, e é este o produto essencial da poesia. Mas o drama não é apenas uma forma literária distinta; é um género poético especial, tão diferente da literatura genuína como a escultura da arte pictórica, ou qualquer destas da arquitectura. Quer dizer, faz as suas próprias abstracções básicas, o que lhe confere uma forma própria de fazer imitação da história.

A literatura projecta a imagem da vida sob a forma de memória virtual; a linguagem é o seu material essencial; o som e o significado das palavras, o seu emprego familiar ou desusado, até a sua apresentação na página impressa, criam a ilusão da vida como um reino de acontecimentos — completado, vivido, à medida que as palavras os formulam — acontecimentos que compõem um Passado. Mas o Drama apresenta a ilusão poética a uma luz diferente: não são as realidades acabadas ou «acontecimentos», mas as reacções imediatas, visíveis, dos seres humanos que formam a sua semelhança com a vida. A sua abstracção básica é a acção, que provém do passado, mas é dirigida para o futuro, e é sempre cheia de coisas que hão-de suceder.

— Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (Nova Iorque, 1953), p. 306. Reimpresso com autorização de Charles Scribner's Sons.

Demorei-me com esta cena [I. v de *Hamlet*] porque exemplifica perfeitamente a relação entre psicologia e forma, e indica de modo adequado como uma deve ser definida em termos da outra. Isto é, aqui a psicologia não é a psicologia do *herói*, mas a psicologia do auditório. E com esta distinção, a forma seria a psicologia do *auditório*. Ou, visto de outro ângulo, a forma consiste em provocar um desejo no espírito do auditor e a adequada satisfação desse desejo. Esta satisfação — tão complicado é

o mecanismo humano — implica às vezes um temporário conjunto de frustrações mas. no fim, essas frustrações provam ser simplesmente uma espécie de satisfação mais complexa, e servem ainda para a tornar mais intensa. Se, numa obra de arte, o poeta disser alguma coisa, por exemplo, acerca de um encontro e escrever por forma tal que nós desejemos observar esse encontro, então se ele puser esse encontro diante de nós — isso é forma. Mas òbviamente, isso é também psicologia do auditório, porque implica desejos e o seu apaziguamento.

— Kenneth Burke, *Counter-Statement* (Nova Iorque, 1931), p. 40; também em Hermes Publications, 1953, pp. 30-1. Com autorização do autor.

Se a diferença entre tragédia e comédia é uma diferença entre as emoções que elas exprimem, não é uma diferença que possa estar presente no espírito do artista quando ele inicia o seu trabalho; se assim fosse, ele saberia qual a emoção que ia exprimir antes de a ter expresso. Nenhum artista, portanto, desde que seja um artista no verdadeiro sentido da palavra, pode decidir começar a escrever uma comédia, uma tragédia, uma elegia ou coisa semelhante. Desde que seja verdadeiro artista, ele pode estar a começar tanto uma coisa como outra; o que é exactamente a verdade que Sócrates expôs de madrugada, entre as figuras adormecidas, na sala de jantar de Agathon.

— R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford; Clarendon Press, 1938), p. 116, com autorização de Oxford University Press., Inc.

CAPÍTULO XXVI

O SIMBOLISMO

1 — Desejo de Coleridge de destruir a antítese entre as palavras e as coisas: a sua realização parcial em certas filosofias modernas da forma simbólica. 2 — Transcendentalismo de Emerson: sua relação com Coleridge e os filósofos germânicos, sua força e sua fraqueza, optimismo de Whitman e inquietantes dúvidas de Melville. 3 — Preocupação de Edgar Allan Poe com a intensidade lírica: seus esforços para «purificar» a poesia, as implicações destes esforços em relação ao conteúdo e à forma, a poesia comparada à música — a influência das ideias de Poe sobre Baudelaire: sistema das «correspondências» de Baudelaire, tendências de Baudelaire para o irracional e o oculto. 4 — A Poesia de Mallarmé como uma depuração da coisa ou do acontecimento até à «ideia platónica» de si própria, poesia como evocação e poesia como ritual. 5 — Desenvolvimento em dois planos do simbolismo francês: Verlaine e o impressionismo lírico, e Rimbaud e o desregramento sistemático dos sentidos, concepção de Rimbaud do poeta como *voyant*. 6 — Valéry e o seu desapego do poema, como puro significado, do reino da realidade, os seus anos de silêncio, tendência da poesia simbólica para se extinguir — algumas tentativas para definir e resumir a natureza do simbolismo francês. 7 — William Butler Yeats como poeta simbolista: sua dívida para com Arthur Symons, relação da «magia» com a poesia, tentativa de Yeats para criar um mito pessoal. 8 — Yeats e o seu conhecimento da filosofia, a sua concepção da poesia como concedendo uma espécie peculiar de conhecimento, paralelo entre a sua posição e a de R. G. Collingwood — dualismo salvador de Yeats: a sua recusa em cair no «angélico».

1

A doutrina segundo a qual as palavras criam conhecimento é uma parte da teoria romântica da imaginação. Por exemplo, Coleridge tende constantemente para essa concepção nas suas meditações sobre a poesia

como processo de mediação entre o sujeito e o objecto. Numa carta a William Godwin (22 de Setembro de 1800) escreve:

> Gostaria que escrevesses um livro sobre o poder das palavras... Será o *Pensamento* impossível sem sinais arbitrários? E até que ponto é qua a palavra «arbitrário» é adequada? Não são as palavras, etc., partes e germinações da planta? E qual é a lei do seu crescimento? Eu de certo modo tentaria destruir a velha antítese de Palavras e Coisas; elevando as Palavras a Coisas e, até mais do que isso, a coisas vivas [1].

Muitas das mais recentes ideias da teoria da literatura podem ser lidas como tentativas de respostas aos problemas que Coleridge levanta aqui a Godwin. Folósofos contemporâneos como Croce, R. G. Collingwood, Ernst Cassirer e Susanne Langer preocuparam-se com as leis que governam o crescimento das palavras e pode dizer-se que todos se esforçaram por destruir a velha antítese entre palavras e coisas. Mesmo um teorizador como I. A. Richards, que defendeu a tese de que as palavras eram sinais arbitrários, com o decorrer do tempo procedeu à correcção e modificação da sua tese e, ao fazê-lo, veio argumentar a favor de uma concepção muito mais orgânica das palavras, chegando finalmente à conclusão de que a própria realidade, tal como o homem a conhece, é uma construção simbólica: «o criador dos nossos significados que é o mundo», é uma maneira de Richards se exprimir em 1936 [2]. De facto a tendência de tratar as palavras como coisas tem ido tão longe que provocou até veementes reacções. Assim Allen Tate denunciou a

> crença de que a própria linguagem pode ser realidade, ou que por encantação pode criar uma realidade: uma superstição que encontramos, em francês, em Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé e nos Surrealistas, e, em inglês, em Hart Crane, Wallace Stevens e Dylan Thomas [3].

---

[1] *Unpublished Letters of S. T. Coleridge*, ed. de E. L. Griggs (Londres, 1932), I, 155-6. Alguns anos mais tarde Lord Byron proclamou a mesma aspiração no seu *Childe Harold.*

> Eu acredito
> Embora não as tenha encontrado, que possa haver
> Palavras que são coisas.
>
> — Canto III, estância CXIV

[2] Cf. Cap. XXVIII.

[3] *The Forlorn Demon* (Chicago, 1953), p. 61.

Na lista de Tate, a preponderância de nomes franceses e americanos é significativa. Embora Coleridge tenha profèticamente posto as questões exactas e tenha mesmo sugerido algumas respostas a serem propostas mais tarde pelos teóricos simbolistas, a mais directa linha de desenvolvimento passa pelos pensadores franceses e americanos. Os adeptos americanos de Coleridge, mais próximos dele do que os ingleses, ocuparam-se mais directamente do problema da forma simbólica. Referimo-nos aos transcendentalistas americanos Ralph Waldo Emerson, H. D. Thoreau e Herman Melville.

2

No seu ensaio intitulado «The Poet» (1844) Emerson ousadamente afirmou que «Palavras e Actos» são «modos não diferenciados da energia divina. As palavras também são acções, e as acções são uma espécie de palavras» [1]. O poeta não deve ser bruscamente separado do homem «prático»; nem o seu trabalho deve ser considerado «habilidoso» num sentido que o separe da natureza e do natural. «... o poeta dá nome à coisa porque a vê, ou se aproxima dela mais do que qualquer outro. Esta expressão ou acto de nomear não é arte, mas uma segunda natureza, originada na primeira, como uma folha na árvore» [2]. A última frase é o eco da metáfora que Coleridge utilizou na sua carta a Godwin, e de alguma coisa de semelhante ao propósito de Coleridge. Emerson afirma que a expressão verbal não é uma coisa intencional e arbitrária — como Coleridge afirma noutro lado, não «é um puro trabalho da vontade» — mas natural e orgânico, como é orgânico o crescimento da folha.

É evidente que não devemos levar tão a sério a semelhança entre frases de Emerson e Coleridge. Podem ser acidentais, e de qualquer modo o leitor depressa aprende a não seguir demasiado à letra a linguagem um tanto rapsódica em que Emerson habitualmente se exprimia. Mas não pode haver dúvidas de que Emerson deve ser considerado como um dos precursores da concepção da literatura como forma simbólica [3].

Emerson inspirou-se nas fontes de Coleridge, neoplatonismo e filosofia idealista alemã e, é claro, no próprio Coleridge. Mas foi aparentemente ainda mais afectado por uma sensação de crise no problema do conhecimento do que Coleridge. Ele estava predisposto para sentir este problema, devido a um certo número de circunstâncias — o seu provincianismo, a sua falta de uma tradição rica e

---

[1] *Works* (Fireside Edition, Boston e Nova Iorque, 1909), III, 14.

[2] *Works*, III, 26.

[3] Ver o convincente argumento apresentado por Charles Feidelson, Jr., em *Symbolism and American Literature* (Chicago, publicado pela The University of Chicago Press., 1953). E Copyright 1953 pela Universidade de Chicago. Ver especialmente pp. 119-35.

permanente, a sua «inocência», e o seu interesse relativamente fraco pelas formas estéticas como tais.

O velho racionalismo em que Emerson tinha sido educado fora derrotado. O dualismo cartesiano entre os objectos do mundo e o espírito que pensava acerca deles tinha entrado sùbitamente em colapso. Kant afirmara que o espírito não era *tabula rasa* na qual os objectos deixavam as suas impressões: o espírito era uma força activa, a qual, pelas suas próprias formas, moldava as nossas concepções da realidade. Emerson e os outros líderes da sua cultura, esfomeados por duzentos anos de atenuação puritana do simbolismo, e já mais do que vagamente descontentes com abstracções, estavam maduros para a descoberta de que o espírito era uma força transcendente [1].

Mas Emerson não era um pensador suficientemente sistemático para esgotar as implicações da posição, quer para a filosofia quer para a crítica literária. O facto da transcendência do espírito era para ele uma espécie de avassaladora visão a que recorria em intermináveis variações nos seus elevados e evangélicos ensaios. Emerson obtém as suas vitórias de reconciliação sobre as contradições da experiência demasiado fàcilmente. William Butler Yeats podia ter dito de Emerson, como disse de Shelley, que lhe faltava a visão do mal. Recordamos o lamento de Carlyle a Emerson por ele dar «tão pouca atenção às tremendas quantidades de *atrito* e *obstáculo* perverso que há por toda a parte; o que, ao reflectir sobre esses males na minha pobre vida, de vez em quando, ao lê-lo, me tem entristecido» [2].

Emerson lembra um dos protagonistas de *The Waste Land*, cujos olhos o atraiçoaram na visão do jardim de jacintos, e que não estava vivo nem morto, «Olhando para o coração da luz, o silêncio». A visão que Emerson tem do poema falha por excesso de luz: ele pouco mais vê em qualquer poema que o cintilante facto de que *é* um poema — não mera sombra de objectos externos e não mera fantasia subjectiva, mas uma coalescência do homem com a natureza numa união que garante tanto a participação do homem como a da natureza em algo de transcendente.

Podemos dizer que, para Emerson, a visão poética é uma espécie de dissolvente universal: produz a unificação das coisas mais refractárias e teimosamente contraditórias ou, como ele próprio diz em «The Poet», o poeta torna transparente todo o reino dos fenómenos:

> Como se dizia dos olhos de Linceu, que viam através da terra, assim o poeta transforma o mundo em vidro e mostra-nos todas as coisas na sua série e sequência exactas. Porque,

---

[1] *Symbolism nd American Literature*, p. 129.

[2] Carlyle a Emerson, Abril 6, 1870. *The Correspondence of Carlyle and Emerson* (Boston, 1894), II, 360-1.

através dessa melhor percepção, ele fica mais próximo das coisas, e vê o fluir ou metamorfose; apreende que o pensamento é multiforme... e, seguindo a vida com os seus olhos, usa as formas que exprimem essa vida, e assim a sua voz flui com o fluxo da natureza [1].

Contudo, a dificuldade de transformar o mundo em vidro é que um mundo realmente transparente seria invisível. Desejando ver tudo, na realidade não veríamos nada. Seria desleal para o espírito do seu ensaio prender rìgidamente Emerson aos termos da sua própria metáfora. A realidade de *alguma* transparência — «Nós somos símbolos e vivemos em símbolos» [2], diz ele no mesmo ensaio — é, evidentemente, tudo o que Emerson na realidade pretendia reivindicar. Todavia a passagem citada sugere a fraqueza da concepção de Emerson e aponta para um problema que qualquer sistema simbólico consciencioso tem de encarar: se não há pontos fixos e definidos mas apenas fluidez simbólica, então pode haver o perigo de tudo desaparecer em espuma e bolhas de ar.

Tal é a fraqueza característica da realização poética de Walt Whitman, o poeta sobre quem a transcendente teoria de Emerson repercutiu com a mais enfática força. Na *Song of Myself* de Whitman o poeta e o universo que o rodeia fundem-se tão sem esforço que o poema ameaça cair na tautologia. O poeta descobre com uma espécie de desenvolta maravilha que é parte da natureza e contudo não fica separado de todas aquelas coisas que vulgarmente se pensa serem exteriores ao homem:

Penso que incorporo gneisse, musgo alto, frutos,
sementes, raízes comestíveis.
E estou completamente coberto de quadrúpedes e aves...

O problema levantado pela obra de Herman Melville já não é, contudo, o de uma reconciliação demasiado fácil. Com Melville a questão é antes saber se poderá haver qualquer reconciliação. Mesmo mais do que Emerson, Melville estava abalado pela crise da epistemologia. E Melville possuía a visão do mal. Que o universo não era apenas uma estrutura externa e mecânica, mas era plástico, «orgânico» e vivo, foi para Melville algo mais do que uma descoberta ingènuamente feliz. A descoberta continha também um elemento de terror, porque o mal no mundo não era deste modo anulado; tornava-se na realidade mais profundo, vivo, inextirpável. Além do mais, para um espírito ávido de verdade, a própria ambiguidade do universo era horrível.

---

[1] «The Poet», *Works*, III, 25.
[2] *Works*, III, 24.

Os heróis dos romances de Melville preocupam-se todos com o problema do conhecimento. Cada um deles pergunta se podemos verdadeiramente *conhecer* alguma coisa, ou se na realidade não estamos presos nas areias movediças dos nossos próprios sonhos e projecções imaginárias, areias movediças em que a nossa luta para alcançar a verdade objectiva nos atola ainda mais profundamente. Na sua obra-prima *Moby Dick* (1851) Melville aceita francamente um «paradoxo metodológico». Isto é, ele aceitou o facto de que, embora «o reino da significação» parecesse negar «a realidade dupla do sujeito e do objecto», o reino da significação efectivamente nasce e retorna àquela dualidade. O reino da significação actua assim no seu romance; por exemplo, a baleia é «simultâneamente a mais sólida das coisas físicas e o mais significativo dos símbolos» [1]. Mas nos romances posteriores de Melville os objectos são nebulosos e os heróis tornam-se cada vez mais comprometidos numa inútil luta com sombras. O insucesso do romance de Melville *Pierre: or The Ambiguities* (1852) pode ser imputado ao facto de Melville ter mostrado «desprezo pela forma literária em geral». Como autor, Melville «suspeita desde o princípio daquilo que o seu herói descobre no fim, ou seja, que toda a literatura é meretrícia» [2].

> Chegou a um beco sem saída, não sòmente pessoal, mas também técnico. A lógica da sua carreira era a lógica das suas premissas estéticas; o seu conceito de verdade artística foi calculado para o levar a um cepticismo da arte [3].

Facto semelhante parece ter acontecido com outro extremo da teoria simbolista, o poeta francês Arthur Rimbaud. Depois de ter publicado *Une Saison en Enfer*, Rimbaud chegou aparentemente a um beco sem saída, queimou os seus manuscritos e deixou a Europa para se tornar negociante de marfim e contrabandista de armas na Abissínia [4].

3

Há boas razões para agrupar Edgar Allan Poe com os transcendentalistas, que eram, evidentemente, seus contemporâneos e compatriotas. Poe tinha, é certo, algumas coisas duras a dizer sobre o tópico do obscurantismo de Emerson, e deplorou o desvio geral dos da Nova

---

[1] *Symbolism and American Literature*, p. 184.

[2] *Symbolism and American Literature*, p. 201.

[3] *Symbolism and American Literature*, p. 164.

[4] Enid Starkie no seu estudo, *Arthur Rimbaud* (Nova Iorque, 1947), p. 294, propõe, entre outras conjecturas, a sugestão «talvez as suas [Rimbaud] novas formas de poesia o tenham levado a um impasse...».

Inglaterra para o alegórico e para o didáctico. «Especialmente nós Americanos», escreve, «apoiámos [a heresia do Didáctico]; e nós, Bostonianos, muito em especial, desenvolvemo-la completamente» [1]. Mas a teorização literária de Poe foi em geral derivada das mesmas fontes que as dos Transcendentalistas.

O que separa Poe dos Transcendentalistas é o seu esteticismo especial, cujos aspectos já foram discutidos no capítulo «A Arte pela Arte» [2]. Em contraste com a atitude de Emerson para com a poesia, a de Poe é técnica e «profissional». Poe encara o poeta, não como uma criatura vaga e magnìficamente democrática, «homem falante», mas como um artífice que emprega a sua inteligência, totalmente, e até mesmo friamente, no problema de organizar as palavras numa estrutura literária específica. Poe estava preparado para tomar à letra o cumprimento de Milton a Lícidas pelo seu conhecimento de como «construir a majestosa rima». O poema tinha uma arquitectura e era bem feito ou mal feito. A sua forma não devia ser uma questão de «acaso ou intenção» mas devia revelar — pelo menos no caso ideal — «a precisão e o rígido resultado de um problema matemático» [3]. Este aspecto da crítica de Poe devia mostrar-se, como veremos, altamente atraente para Baudelaire e outros poetas simbolistas franceses. Para eles constituía, evidentemente, um meio especial de acentuar a intensidade lírica, que Poe argumentava ser a essência da poesia.

Um poema *longo* era coisa que não podia existir. Aquela frase, declarou Poe confiantemente, era «simplesmente uma contradição de termos». O «grau de excitação» que dá direito a usar o termo «poema» não pode ser mantido através dum longo trabalho, porque todas essas excitações são «transitórias, por necessidade psíquica» [4].

Esta ênfase sobre a intensidade lírica implicava um assunto especial e uma forma especial. O assunto devia ser uma experiência de intensidade peculiar. A forma devia ser puramente funcional, eliminando-se tudo o que não é funcional — tudo que é meramente «prosa», tecido de ligação. Em resumo, um poema deveria ter a intensidade que encontramos no sonhar acordado e os seus elementos deveriam conter tão pouco de matéria «inerte» como as notas de uma composição musical. É «talvez na música», escreve Poe, «que a alma quase atinge... a criação da Beleza Celestial» [5].

---

[1] «The Poetic Principle», *Complete Works*, ed. J. A. Harrison (Nova Iorque, 1902), XIV, 271.

[2] Cf. Cap. XXII.

[3] «The Philosophy of Composition», *Works*, XIV, 195.

[4] «The Poetic Principle», *Works*, XIV, 266.

[5] «The Poetic Principle», *Works*, XIV, 274.

Assim, o sonho e a música foram utilizados por Poe para sugerir os géneros especiais de pureza que ele exigia da poesia, e esta comparação da poesia com o sonho e com a música devia continuar através das especulações dos simbolistas franceses. Na sua *Marginalia* Poe refere-se a «momentos em que os limites do mundo que acorda se confundem com os do mundo dos sonhos» [1]. Cerca de um século mais tarde, a frase de Poe surge-nos numa passagem de um dos últimos poemas de W. B. Yeats, em que se refere às

> ... formas que são ou parecem
> Quando os que dormem acordam mas continuam ainda a sonhar,
> E declaram no fim,
> Quando já tudo desapareceu,
> Sòmente com a cama e a armação da cama ali,
> Que as portas do céu se lhes abriram [2].

Isto seria de facto apreender um vislumbre da beleza celestial; e se a quase agressiva insistência do poeta moderno sobre o realismo doméstico e a mobília do quarto de dormir parece estranhamente em desacordo com a decoração gótica, ornada e amaneirada, que Poe usualmente emprega como cenário para tais experiências, o próprio contraste só por si é significativo: testemunha a vitalidade das ideias-chave de Poe e a capacidade de suportarem a passagem de um domínio da sensibilidade para outro. Evidentemente a versão de Yeats do sonhar acordado revela o cunho da sua própria personalidade, e reflecte também as modificações que a noção recebeu através da sucessão dos simbolistas franceses e do seu retorno de novo a Inglaterra.Tal como muitos outros poetas ingleses e americanos, Yeats aceitou muito pouco directamente de Poe. A poesia que encantou Baudelaire deixou Yeats indiferente. Ele disse a um amigo: «Analisa *The Raven* e verás que o seu assunto é um lugar-comum e a sua execução uma artimanha rítmica. O seu ritmo nunca chega a viver nem um momento, nunca se move com vida emocional. Tudo aquilo me parece insincero e vulgar» [3].

Mas em Baudelaire a purpúrea retórica de Poe produzia efeito muito diferente. Em 1846 ou 1847 Baudelaire leu a sua primeira tradução

---

[1] *Works*, XVI, 88.

[2] «Under Ben Bulben», *Collected Poems* (Nova Iorque, 1951), p. 343, com autorização da The Macmillan Company.

[3] A carta, datada de 3 de Setembro de 1899, é dirigida a W. T. Horton. Ver *The Letters of W. B. Yeats*, ed. de Allan Wade (Nova Iorque, 1955), p. 325. Esta e as passagens seguintes dos escritos de Yeats foram transcritas com autorização da The Macmillan Company. Aldous Huxley faz algumas observações perspicazes e divertidas sobre o facto de os homens de letras franceses terem admirado tanto Poe, ao passo que os leitores da língua inglesa tendem a achá-lo vulgar. Ver a sua *Vulgarity in Literature* (Londres, 1930), pp. 26-36.

francesa de Poe e teve imediatamente um poderoso sentimento de fraternidade espiritual para com o poeta americano. No êxtase da descoberta tomou conta de toda a doutrina da poesia pura de Poe. O poeta, disse Poe, não tinha nada que ver com o bom ou o verdadeiro, mas apenas com o belo. A sua principal tarefa era «alcançar a Beleza do céu» [1], da qual a beleza deste mundo é um reflexo. No Cap. XXII já considerámos as implicações desta afirmação sobre a doutrina da arte pela arte. Falta relacioná-la mais especificamente com as teorias dos simbolistas franceses.

Afirmar que a beleza deste mundo não é mais do que um «reflexo» da «Beleza do céu» equivale por si só a sugerir uma estética simbolista. Mas Poe torna bem claro que podemos alcançar esta beleza eterna — mesmo que não seja mais do que uma pequena «porção» dela — utilizando «multiformes combinações entre as coisas e os pensamentos do Tempo» [2]. A receita geral é assaz velha: mas na fórmula de Poe tem interesse notar que «as coisas e os pensamentos» são colocados lado a lado, como se qualquer distinção indevida entre eles tivesse sido obliterada.

As «multiformes combinações» de Poe encontram o seu paralelo e desenvolvimento no mais celebrado «sistema de correspondências» de Baudelaire. Baudelaire escreveu em 1859, num artigo sobre Théophile Gautier: «é o nosso instinto do belo que nos faz considerar a terra e as suas coisas visíveis... "comme une *correspondance* du Ciel"» [3]. Em *Les Fleurs du Mal* (1857), Baudelaire exprime esta concepção num soneto intitulado «*Correspondances*» no qual toda a natureza é vista como um templo, um templo natural cujos pilares vivos são as árvores. À medida que o vento sopra através destas «florestas de símbolos» são de vez em quando exaladas palavras confusas. O poeta, devido ao seu dom especial, é capaz de apreender estas palavras, porque em todas as coisas há um sentido simbólico, e cada objecto da natureza tem a sua ligação especial com uma realidade espiritual [4].

As correspondências desenvolvem-se em vários planos. O poeta afirma que há equivalências entre os dados dos vários sentidos — sons,

---

[1] «The Poetic Principle», *Works*, XIV, 273.

[2] «The Poetic Principle», *Works*, XIV, 274.

[3] Guy Michaud, *Message Poétique du Symbolisme* (Paris, 1947, 3 vol.), I, 70.

[4] A teoria das correspondências, de Baudelaire, deriva também, em parte, das noções do místico sueco, Emanuel Swedenborg... No seu artigo sobre Victor Hugo (1861) Baudelaire escreve: «Aliás, Swedenborg... já nos ensinou... que tudo, forma, movimento, número, cor, cheiros, tanto no reino *espiritual* como no *natural* é significativo, recíproco, oposto, correspondente...». Ver Guy Michaud, *La Doctrine Symboliste: Documents* (Paris 1947), p. 22.

cores, cheiros. («*Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent*»). E fala de perfumes «frescos como a pele de uma criança, doces como oboés, verdes como prados».

Em segundo lugar,

> Como os dados sensíveis podem ter «a expressão das coisas infinitas» segue-se que um desejo, um desgosto, um pensamento — coisas do espírito — podem despertar um símbolo correspondente no mundo das imagens (e vice-versa)... Do mundo dos sentimentos o poeta toma o material com que vai forjar uma visão simbólica dele próprio ou do seu sonho; o que pede ao mundo dos sentidos é que este lhe dê os meios de poder exprimir a sua alma [1].

O sabor neoplatónico desta concepção da poesia é bastante evidente. Na poesia de Baudelaire, esta tendência idealista geral reforça e é reforçada por tendências especiais para o irracional e oculto. Mas Baudelaire mostrou-se verdadeiro discípulo de Poe [2] ao recusar ser guiado apenas pelo instinto. Acreditava no método; referia-se mesmo à inspiração como «a recompensa do esforço diário». Classificou-se a si próprio entre aqueles artistas que tentam «descobrir as leis em virtude das quais criaram, e extrair desse estudo um certo número de preceitos cuja finalidade divina é a infalibilidade da produção poética» [3].

4

A preocupação com o método era, contudo, muito mais a inquietação de Stéphane Mallarmé, do que de Baudelaire. Mallarmé tomou muito a sério a noção de Poe de um poema tão cuidadosamente organizado que possuísse «a precisão e o rigor de resultado de um problema matemático». Podemos deparar com a seguinte passagem escrita por Mallarmé:

> Quanto mais envelheço, mais fiel serei às rigorosas ideias que o meu grande mestre Edgar Poe me legou. O maravilhoso poema *The Raven* foi concebido desse modo, e a alma do leitor delicia-se exactamente com o que o poeta pretende deliciá-la [4].

---

[1] Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (Paris, 1933, revisto em 1940); traduzido para inglês por «G.M.» *Documents of Modern Art Vol. 10*, Nova Iorque: George Wittenborn, Inc., 1949, p. 18.

[2] *Cf.* Cap. XXII.

[3] Num artigo sobre Richard Wagner. Ver *From Baudelaire to Surrealism*, p. 21.

[4] *Message Poétique du Symbolisme*, I, 165.

Durante a década de 1870 a 1880 Mallarmé chegou a ser considerado o santo e o sábio do movimento simbolista. Não era um poeta popular; publicou pouco, mas as suas recepções das terças-feiras, durante as quais conversava com os seus amigos sobre poesia, tornaram-se uma instituição. A sua casa vinham não sòmente os poetas e os críticos franceses de então, mas também escritores de língua inglesa como Oscar Wilde, Arthur Symons, George Moore e W. B. Yeats. Com Mallarmé, o cultivar a poesia quase se tornou um ritual e um culto. Mais ainda, quase se tornou um empreendimento que mobilizava todos os poderes do espírito — não um caso de inspiração cega e de súbitas e inexplicáveis aparições da Musa, mas um problema de perfeição e de teorização filosófica. É para Mallarmé que nos voltamos, para o que é provàvelmente a mais célebre observação acerca dos métodos simbolistas. Em 1891 escreve ele:

> ... Por seu lado os Parnasianos tomam a coisa como um todo e mostram-na; é onde eles são deficientes em mistério. Privam o espírito do delicioso prazer de julgar que está criando. Nomear um objecto é destruir três quartos do prazer do poema, que deriva da satisfação de o adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, essa é a ilusão. É o perfeito manobrar do mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objecto de modo a mostrar um estado de espírito ou, inversamente, escolher um objecto e libertar dele um estado de espírito pela resolução de uma série de adivinhas [1].

Alguém descreveu a característica actividade poética de Mallarmé como uma tentativa de refinar e purificar qualquer objecto ou acontecimento até à «ideia platónica» desse mesmo objecto ou acontecimento. Havia nele uma compulsão para reduzir tudo à essência removendo o acidental e o adventício. Mallarmé esforçava-se para que nada no poema fosse efeito do mero acaso, e para que a articulação de cada parte com todas as outras partes fosse completa, cada parte implicando todas as outras partes, e que o significado do poema fosse inseparável da sua estrutura formal. Nos poemas de Mallarmé as palavras adquirem algo do vulto e da densidade das coisas; o poema é tratado quase como se fosse um objecto plástico com peso e solidez e mesmo até com certa opacidade. Porque as palavras não são *sinais*, dando forma transparentemente às

---

[1] *Réponse à une Enquête* (1891) citado em *La Doctrine Symboliste: Documents*, p. 74. A referência de Mallarmé à «deliciosa alegria» que o espírito sente ao «julgar que está criando» faz lembrar a observação de Coleridge: «o leitor sente que Shakespeare é poeta, desde que por um momento ele o tenha feito sentir-se como tal — como criador activo». Para opiniões mais recentes sobre este assunto, ver Cap. XXVIII.

ideias mas, em vez disso, adquiriram um certo volume e massa. Os poemas tornaram-se pequenos mundos misteriosos, cujo significado tem de ser lido sòmente com um pouco menos de dificuldade que o significado do grande mundo, do qual os poemas são a cópia, num sentido analógico.

Para Mallarmé as palavras eram então muito mais que sinais. Usadas evocativamente e ritualmente, são o meio pelo qual somos conduzidos para um mundo ideal. «A poesia é», como Mallarmé a definiu em 1886, «a expressão, por meio da linguagem humana, restituída ao seu ritmo essencial, o do misterioso sentido dos aspectos da existência; dá autenticidade à nossa permanência na terra e constitui a única tarefa espiritual» [1].

5

A principal linha sucessória do movimento simbolista francês, tal como é admitido em geral, vai de Baudelaire a Mallarmé e daí a Paul Valéry [2]. Mas antes de tratarmos de Valéry seria útil examinar ràpidamente dois importantes acontecimentos colaterais. O primeiro está relacionado com a carreira de Paul Verlaine. Já tivemos ocasião de citar a observação de Poe de que é na música que a alma «quase alcança... a criação da Beleza Celestial». O movimento simbolista pode ser descrito como um esforço para erguer a poesia à condição da música — e assim Valéry a descreveu em 1926. Neste sentido, a poesia de Mallarmé é claramente musical, com as palavras organizadas quase como se fossem notas musicais. Mas a poesia de Verlaine é «musical» num sentido mais directo e literal. Na sua poesia as palavras tendem a ser esvaziadas do seu conteúdo intelectual. Tal como Michaud diz, na poesia de Verlaine «a linguagem é vaporizada e reabsorvida pela melodia» [3]. Raymond diz de Verlaine que ele «nasceu para levar à perfeição o último lirismo sentimental fundado por Marceline Desbordes-Valmore e Lamartine» [4]. Verlaine representa um temperamento, um estado de espírito, mais do que uma técnica. Será mais exacto chamar impressionista à sua poesia do que chamar-lhe simbolista.

Contudo, se Verlaine tem de ser excluído do círculo dos poetas simbolistas, teve, no entanto, muito que ver com o chamar o simbolismo à atenção do público. Em 1884 Verlaine publicou o seu *Les Poètes Maudits*. Os poetas «amaldiçoados» eram Mallarmé, Tristan Corbière e Arthur Rimbaud. É fácil de ver porque é que Verlaine aplicava o adjectivo a Corbière e a Rimbaud, poetas claramente repelidos pela sociedade na qual viveram,

---

1 *Message Poétique du Symbolisme*, II, 321.

2 Ver, por exemplo, *From Baudelaire to Surrealism*, p. 5.

3 *Message Poétique du Symbolisme*, I, 123.

4 *From Baudelaire to Surrealism*, p. 22.

mas é menos fácil ver como é que ele a aplicava a Mallarmé, e um autor moderno, escrevendo sobre Mallarmé, põe em dúvida que Verlaine tenha alguma vez compreendido a poesia de Mallarmé, de «modo profundo» [1].

O caso de Verlaine dá-nos a oportunidade de tornar mais exacto o sentido pelo qual se pode dizer que a poesia simbolista é «musical»; o de Rimbaud permite-nos desenvolver um pouco mais o sentido em que se pode dizer que o poeta simbolista deixa a iniciativa às próprias palavras. Embora se possa dizer que Mallarmé deu toda a iniciativa às palavras [2], nunca ele, como os Surrealistas fariam mais tarde, largou as rédeas completamente, abandonando o poema às energias latentes da linguagem. É discutível dizer-se que Rimbaud «abandonou» todo o controle consciente; mas Rimbaud é claramente um precursor do Surrealismo. Porque cultivou deliberadamente o não-convencional e o irracional.

Na concepção de Rimbaud, o poeta é essencialmente *un voyant*, um vidente. Ele aplaudiu Baudelaire como o «primeiro vidente», esse «Rei dos Poetas» um «verdadeiro Deus», embora lamentando o facto de Baudelaire ter vivido «num *milieu* demasiado artístico», e se ter prendido com velhas formas literárias [3]. Porque novas descobertas exigiam novas formas. O *voyant* apreende aquelas imagens que o inconsciente apenas revela caprichosamente e acidentalmente aos outros homens. A poesia de Rimbaud viria a ser a exploração sistemática dessas visões. Para alcançar esta finalidade, o poeta faria uso das drogas, de álcool, da devassidão — de tudo o que eliminasse o controle da razão e libertasse as faculdades das suas inibições usuais. A famosa receita de Rimbaud para a actividade do poeta é a seguinte: «O poeta torna-se *voyant*, por meio de uma longa, vasta e raciocinada desorganização de todos os sentidos» *(Lettres du Voyant*, 1871) [4].

6

Verlaine, como já vimos, chamou a Rimbaud e a Mallarmé «poetas malditos», e comprazeu-se no termo *décadent*. Théophile Gautier empregou a palavra *décadent* no seu prefácio a *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, e Paul Bourget chamaria a Baudelaire «o teórico da deca-

---

[1] Wallace Fowlie, *Mallarmé* (Chicago, 1953. Copyright [1953] pela Universidade de Chicago). Fowlie diz o seguinte (p. 255): «O ensaio sobre Mallarmé foi a oportunidade para Verlaine cobrir do opróbrio os críticos e os leitores que o consideravam louco e ridículo. Embora a vida pessoal de Mallarmé nunca o pusesse a par de Poe, Baudelaire, Rimbaud e do próprio Verlaine, o seu destino como poeta foi o do revolucionário, amaldiçoado pela sociedade de então.»

[2] «Um trabalho puro, escreveu Mallarmé, cede a iniciativa às próprias palavras. A deliberada retórica do poeta desaparece nelas próprias.» — Fowlie, *Mallarmé*, p. 269.

[3] Ver *Message Poétique du Symbolisme*, I, 138 e *Rimbaud*, de Starkie, p. 128.

[4] Ver *Rimbaud*, de Starkie, p. 129.

dência». O *décadent* buscava as sensações raras, era um dândi, talvez um libertino, um diletante culto e, como disse um crítico, a decadência veio «significar uma espécie de solidão moral do artista acoplada com uma exasperada e perversa forma de misticismo» [1]. A moda da decadência era uma forma de protecção contra a trivialidade burguesa e toda estupidez de um mundo progressivamente entregue à industrialização. Assim definido, o termo tem razão de ser para Rimbaud e Verlaine, mas menos para um poeta como Mallarmé. (Valéry observa que, embora «Verlaine e Rimbaud continuassem Baudelaire no que se refere ao sentimento e à sensação, Mallarmé levou o seu trabalho mais longe no campo da perfeição e da pureza poética» [2].) De qualquer modo, em 1885, alguns dos mais jovens escritores *décadents* repudiaram o termo e decidiram chamarem-se «simbolistas». Este último termo certamente estava mais próximo do idealismo de homens como Mallarmé e Valéry, da sua ênfase sobre a construção intelectual e, acima de tudo, da sua atitude em relação à linguagem. Os simbolistas, tendo descoberto o aspecto não significativo da linguagem, lançaram-se na exploração das ricas possibilidades da insinuação, da sugestão, e de todas as outras formas de linguagem indirecta. Assim se pode resumir a história do movimento.

Mas «simbolismo» era um termo assaz frouxo e vago, e o próprio Valéry tinha consciência disso. Era empregado para cobrir concepções de poesia vagas e por vezes antagónicas. O que havia sido baptizado de Simbolismo, escreveria Valéry em 1920 num estudo retrospectivo, pode ser resumido simplesmente como uma «intenção de vários grupos de poetas (nem sempre amistosos em relação uns com os outros) de recuperar da música a herança que lhes era devida» [3]. Na música não há impurezas, nem resíduos inertes. A forma e o conteúdo fundem-se. Era a este todo purificado que a poesia simbolista aspirava. Valéry, no seu ensaio sobre Baudelaire, observa que Poe

> compreendia que a [poesia] podia reivindicar a realização do seu objectivo e produzir-se, em certo grau, num *estado puro.*
>
> Assim, analisando as exigências do prazer poético, e definindo a *poesia absoluta* por *esgotamento,* Poe apontou um caminho e ensinou uma doutrina rígida e fascinante em que uniu uma espécie de matemática com uma espécie de misticismo... [4]

---

[1] Fowlie, *Mallarmé*, p. 257.

[2] «The Position of Baudelaire» (publicado pela primeira vez em 1924), *Variety: Second Series,* trad. de W. A. Bradley (Nova Iorque, 1938), p. 98.

[3] Fowlie, *Mallarmé*, p. 268. As palavras de Valéry são: «*Ce qui fut baptisé le Symbolisme, se resume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la Musique leur bien*».

[4] *Variety: Second Series*, p. 92.

Na obra de Valéry esta aspiração à pureza absoluta conduziu finalmente à poesia antiga, considerada como uma estrutura realizada, e a uma preocupação com a actividade poética como tal. É por isso que Valéry podia dizer ao seu amigo André Gide: «Eles tomam-me por poeta! Não dou um chavo pela poesia. Interessa-me apenas por acaso. Foi por acaso que escrevi versos. Para mim isso não tem qualquer importância» [1]. Isto é, a poesia interessava apenas por se poder fazer dela um exercício de criação pura. Assim, a poesia simbolista no seu apogeu ameaça purificar-se até deixar de ter existência. Se a pressão do significado puro for perseverantemente exercida, o poema é por fim desligado da realidade e torna-se conhecimento do *nada*! O «*Le Cimitière Marin*», obra-prima poética de Valéry, deriva a sua força da apreensão tràgicamente ingénua de uma dicotomia final entre o conhecimento e a vida. É a dicotomia incessantemente proclamada, embora é claro com inflexão diferente, na poesia mais tardia de William Butler Yeats:

> Porque a sabedoria é propriedade dos mortos
> Algo de incompatível com a vida... [2]

Que a poesia simbolista, pela sua ânsia de pureza, deveria extinguir-se, era muito mais do que uma mera possibilidade académica. Valéry manteve-se silencioso durante mais de vinte anos antes de recomeçar a escrever poesia. Já nos referimos ao abandono da poesia por Rimbaud em favor de uma vida de acção em África.

Qualquer tentativa de resumir a doutrina simbolista revela a incerteza das opiniões dos vários simbolistas e críticos, para não mencionar as suas frequentes contradições. Pode-se até duvidar se o termo «simbolismo» tem algum significado específico, e concluir que ele é simplesmente, tal como o termo «romantismo», o nome dado a uma série de tendências, nem todas estreitamente ligadas. Pode tentar-se a definição seguinte:

> Saber se jamais existiu uma verdadeira escola de simbolismo, se continua a ser um problema da especulação...Cada poeta desenvolveu e representou um único aspecto de uma doutrina estética que era talvez demasiado vasta para ser incorporada por um único grupo histórico... Mas mais do que em qualquer outro dogma, os simbolistas uniram-se a Mallarmé nas suas afirmações acerca da linguagem poética. A teoria do poder de sugestão das palavras advém de uma

---

[1] *Message Poétique du Symbolisme*, III, 572.

[2] «Blood and the Moon», *Collected Poems*, p. 234.

> crença segundo a qual a linguagem primitiva, meio esquecida, meio viva, existe em cada homem. É uma linguagem que possui extraordinárias afinidades com a música e com os sonhos. [1].

Isto é uma avaliação exacta, todavia a frase «linguagem primitiva, meio esquecida, meio viva», pode induzir em erro o leitor moderno. Ela poderia sugerir certos progressos especiais dos nossos dias, que mal terão existido para Baudelaire e para Mallarmé e aos quais, como mostra o contexto, se não referem as palavras: Isto é, o tremendo interesse contemporâneo pelo espírito pré-lógico e primitivo, quer seja das crianças, dos selvagens ou dos neuróticos, tal como é tìpicamente tratado pela antropologia e pela psicologia das profundezas. Com este interesse nasceu uma poderosa preocupação nova pelos mitos como «linguagem primitiva, meio esquecida, meio viva» e tem havido especulações ousadas, por vezes até extravagantes, acerca da relação do mito com a poesia. Tais desenvolvimentos das teorias expressionistas e simbolistas serão estudados num capítulo subsequente. Basta dizer que os simbolistas franceses estavam mais interessados na magia dos Rosa-Cruz do que na dos habitantes das ilhas Trobriand, e nas práticas rituais das seitas heréticas da Idade Média do que nas das tribos que vivem hoje no Congo e na Amazónia. Em resumo, os seus interesses eram mais «filosóficos» do que «psicológicos» e mais «tradicionais» do que «antropológicos».

7

Idênticos eram também os interesses dos poetas e dos críticos de língua inglesa que foram mais poderosamente influenciados pelos simbolistas franceses, homens como T. E. Hulme, Ezra Pound e T. S. Eliot, cujas ideias consideraremos num capítulo posterior, e até homens como William Butler Yeats, cuja tentativa de construir um mito pessoal em *A Vision* (1925) pode parecer assunto diferente. São numerosas as afinidades entre Yeats e os simbolistas franceses, e algumas delas já foram apontadas quando em várias páginas anteriores recorremos a Yeats para ilustrar as ideias simbolistas. Todavia foi leve a influência directa dos poetas franceses sobre Yeats. Embora em 1894, numa visita a Paris, Yeats levasse consigo uma carta de apresentação para Mallarmé, parece que foi do seu amigo Arthur Symons, que dedicou a Yeats o seu *Symbolist Movement in Literature* (1899), que ele aprendeu largamente acerca

---

1 *Mallarmé*, p. 264.

das ideias simbolistas. Numa carta que escreveu muitos anos mais tarde, em 1937, ele indica quanto foi ligeira a influência directa de Mallarmé. Yeats escreve que acabava de ver a

> tradução de Mallarmé por Roger Fry... Acho-a emocionante, por me mostrar o caminho que eu e outros da minha geração percorremos durante algum tempo. Não é o caminho que eu percorro agora, mas é um dos caminhos legítimos [1].

O que Yeats aprendeu com Symons acerca do simbolismo aparece mais claramente no ensaio de Yeats intitulado «The Symbolism of Poetry» (1900). Nota que o movimento científico tendeu a introduzir na literatura «exterioridades de todas as espécies» e que, por consequência, a literatura esteve em perigo de se perder ela própria em

> opinião, em declamação, em escritos pitorescos, em pintura, em pintura-de-palavras, ou no que Mr. Symons chamou uma tentativa «de construir em tijolo e argamassa por dentro das capas de um livro» [2].

Contudo agora «os escritores começaram a repisar o elemento da evocação, da sugestão». Yeats afirma que «a substância de todo o estilo» é um «simbolismo contínuo indefinível» que ele escolhe para exemplificar, não o de um dos novos escritores, mas o de Robert Burns, um dos poetas do séc. XVIII.

> Não há versos [escreve ele] com mais melancólica beleza do que estes de Burns —
>
> «A lua branca põe-se por detrás da vaga branca
> E o tempo põe-se em mim, ai!»
>
> e estes versos são perfeitamente simbólicos. Tirem-lhes a alvura da lua e da vaga, cuja relação com o ocaso do Tempo é demasiado subtil para a inteligência, e tiram-lhes a beleza. Mas quando estão todos juntos, a lua e a vaga e a alvura e o ocaso do Tempo e o último grito melancólico, provocam uma emoção que não pode ser provocada por outro qualquer arranjo de cores, e de sons e de formas [3].

---

[1] Escrita em 4 de Maio a Dorothy Wellesley: Ver *Letters of W. B. Yeats*, p. 887.

[2] W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil* (Londres, 1903), p. 240, com autorização da The Macmillan Company.

[3] *Ideas of Good and Evil*, pp. 241-2.

No mesmo ensaio Yeats escreve que

> Todos os sons, todas as cores, todas as formas, quer devido às energias pré-ordenadas, quer devido à longa associação, provocam emoções indefiníveis mas todavia exactas, ou, como prefiro pensar, faz baixar em nós certos poderes não corpóreos, a cujos passos nos nossos corações chamamos emoções [1].

A deliberada invocação de alguma espécie de sobrenaturalismo feita por Yeats, com referência às «energias pré-ordenadas» e «a poderes não corpóreos» e o brilho geral da sua retórica, não devem distrair-nos do que é o motivo central: embora as emoções sejam «indefiníveis» elas são todavia «exactas». Isto é, o facto de as emoções não poderem ser definidas em termos lógicos e científicos, de modo algum invalida a sua reivindicação de exactidão.

Um ano mais tarde, num ensaio intitulado «Magic», ele vinca mais vigorosamente a sua posição diante dos naturalistas, exibindo a sua crença na evocação dos espíritos (embora tivesse o cuidado de admitir «não saber o que eles são»). Nesse ensaio ele fundamenta a sua crença em três doutrinas que foram, como declara, os «fundamentos de quase todas as práticas de magia». As doutrinas eram:

> 1 — Que as fronteiras dos nossos espíritos estão sempre a mudar e que muitos espíritos podem fluir de uns para os outros e criar ou revelar um único espírito, uma única energia.
> 2 — Que as fronteiras das nossas memórias são igualmente variáveis e que as nossas memórias são parte de uma grande memória, a memória da própria Natureza.
> 3 — Que o grande espírito e a grande memória podem ser evocados por símbolos [2].

«Para mostrar que os tempos passados tinham a mesma crença que eu», Yeats cita a história do Scholar Gipsy, de Joseph Glanvill, história sobre a qual Matthew Arnold baseou o seu poema. Yeats parece tomar a sério os poderes do cigano estudante e, todavia, o contexto mostra

---

[1] *Ideas of Good and Evil*, p. 243.

[2] *Ideas of Good and Evil*, p. 29. Esta concepção do grande espírito e da grande memória parece uma interessante antecipação da doutrina do inconsciente colectivo de Carl Jung com o seu repositório de imagens arquetípicas que ocasionalmente podem brotar nos espíritos dos indivíduos. Jung apresentou a sua concepção pela primeira vez em 1912,

claramente que o que lhe interessava especialmente é o que está resumido na frase repetida duas vezes: «o poder da imaginação». Yeats cita a passagem na qual o cigano estudante diz aos seus amigos de Oxford que os ciganos

> que ele acompanhava não eram impostores, como se dizia, mas que tinham entre si uma tradicional espécie de saber e podiam fazer maravilhas com o poder da imaginação... Os estudantes... desejavam sèriamente que ele lhes explicasse o mistério. Ao que ele lhes deu satisfação dizendo que o que fazia era pelo poder da imaginação, a sua fantasia arrastando a deles... [1]

Esse poder, declara Yeats, está vivo hoje, e os símbolos são ainda «os maiores de todos os poderes, quer sejam utilizados conscientemente pelos mestres da magia, quer semiconscientemente pelos seus sucessores, o poeta, o músico e o artista» [2].

O contraste com Arnold dificilmente poderia ser mais completo: O Scholar Gipsy é, òbviamente, para o grande crítico vitoriano, uma criatura fabulosa, parte do folclore de um mundo encantadoramente ingénuo a que o moderno racionalista ocupado concede apenas um pensativo olhar. Mas para Yeats o poder da imaginação possuído pelo cigano ainda é válido e pode ser reivindicado totalmente. Se o afirmar a sua crença nesta espécie de poder significa reivindicar a magia como tal, Yeats fá-lo-á. Mas vale a pena fazer notar que Yeats parece admitir a magia por ela possuir imaginação e não por outra razão.

O suavizarmos as asserções de Yeats sobre a sua crença literal na magia parece ser um excesso de confiança em vista da sua filiação em organizações com títulos como «Order of the Golden Dawn», e da sua associação com Madame Blavatsky e o seu permanente interesse pelas mesas de pé-de-galo, médiuns espiritistas e videntes. Mas estes aspectos mais tétricos não nos devem distrair dos outros interesses de Yeats — tais como a filosofia da história defendida por Vico e Hegel e a epistemologia de Platão, Plotino e do Bispo Berkeley. Mesmo *A Vision*, essa tentativa de impor uma mitologia pessoal, cuja substância Yeats proclama ter recebido de «espíritos orientadores» por intermédio de sua esposa, não possuía qualquer justificação intelectual que Yeats pudesse confirmar em termos suficientemente sóbrios. Obras como *Principles of Human Knowledge*, de Berkeley, escreveu Yeats, podem provar «à nossa capacidade lógica» que existe «uma porção transcendente do nosso ser que

---

[1] *Ideas of Good and Evil*, pp. 48-9.

[2] *Ideas of Good and Evil*, p. 64.

está fora do tempo e do espaço» e, todavia, «a nossa imaginação [pode] continuar sujeita à natureza, tal como antes». Era de outro modo para o filósofo antigo, mantinha Yeats, porque ele «tinha algo com que reforçar o seu pensamento — os Deuses, os Mortos Sagrados, a Teurgia Egípcia, a Sacerdotisa Diotima» [1]. *A Vision* destinava-se a fornecer ao filósofo moderno um idêntico reforço imaginativo.

8

Todas as doutrinas simbolistas parecem repousar sobre uma espécie de idealismo, ou negar completamente a dualidade do idealismo e do materialismo, considerando estes conceitos opostos como abstracções de uma realidade anterior e mais profunda na qual eles assentam indiferenciados. A última alternativa mostrou-se històricamente difícil de defender. A posição de filósofos da forma simbólica, como Ernst Cassirer e Susanne Langer, que evitam resvalar para qualquer espécie de puro idealismo, será discutida noutro capítulo. A maioria dos poetas e dos críticos simbolistas, incluindo os que já foram discutidos neste capítulo, tendem antes a ser puros idealistas. O mesmo acontecia com Yeats.

Em 1926 Yeats escreveu ao seu amigo Sturge Moore que os «seus espíritos inspiradores» o haviam proibido de ter filosofia enquanto não tivesse completado *A Vision*. Mas então, escreveu ele, «durante meses li diàriamente Platão e Plotino. Depois comecei com Berkeley, Croce e Gentile» [2]. Um dos tópicos registados ao longo da sua correspondência (publicada em 1953) refere-se ao gato que se dizia ter sido apanhado por John Ruskin que depois o deitou pela janela fora, explicando que o gato era na realidade um demónio tentador. Yeats pretendia saber em que base, se alguma existisse, é que o gato podia ser considerado «irreal» e, especificamente, como é que Ruskin podia ter distinguido o gato-demónio do gato doméstico. O levantar do problema é significativo. Permitiu-lhe falar de tópicos que despertaram especialmente o seu interesse enquanto lia Platão, Berkeley, Kant, Hegel e Croce. Alguns dos seus argumentos são absolutamente fantásticos, mas como Yeats escreveu a Moore, «os pontos da maioria das minhas fantasias e extravagâncias destinavam-se a sugerir... que as imagens do espírito e as imagens dos sentidos devem ter uma raiz comum... e que seja qual for a sua causa ou substrato, esse substrato não está fixo num ponto do espaço» [3].

---

[1] *A Vision* (Londres, 1925), pp. 251-2.

[2] *W. B. Yeats and T. Sturge Moore: their Correspondence 1901-1937*, ed. Ursula Bridge (Oxford University Press. Inc.: Nova Iorque, 1953), p. 83.

[3] *Yeats and Moore: Correspondence*, p. 92.

No fundo Yeats era um bom kantiano, embora pouco convencional. Designou «o vasto argumento kantiano» como o «mais poderoso da filosofia». Dele descenderam «duas grandes correntes de pensamento», a «filosofia do querer de Schopenhauer, Hartmann, Bergsen [sic] e James, e a do conhecimento de Hegel, Croce, Gentile, Bradley e outros» [1]. Destes «dois caminhos para a realidade», como em outro lugar Yeats se lhes refere, o «do conhecimento» foi o que ele achou mais atraente.

A poesia dá uma forma especial de conhecimento. Através da poesia o homem consegue conhecer-se a si próprio em relação à realidade, e assim alcança a sabedoria. A própria poesia de Yeats canta este tema sem cessar. Os magos que procuravam a manjedoura em Belém são concebidos como seres ansiosos de conhecimento «esperando encontrar... o incontrolável mistério no abrigo dos animais» [2]. Quando Yeats imagina a violação de Leda pelo cisne a pergunta que faz é a seguinte: Terá ela adquirido os seus conhecimentos e o seu poder?» [3] Em «The Gift of Harun Al-Rashid» a jovem esposa dá inconscientemente ao seu velho marido filósofo aquele precioso presente que «é para a idade o que o leite é para uma criança», «uma qualidade de sabedoria» que provém «da Particular qualidade do seu amor» [4]. Mesmo a descrição dos destinos da alma depois da morte, detalhada em *A Vision*, é a história da procura do conhecimento. A alma deve primeiramente reviver todas as apaixonantes experiências da sua vida até compreendê-las, e deve depois experimentar o contrário de tudo o que na realidade fez e sofreu durante a vida de modo a poder completar verdadeiramente o conhecimento de si própria. Sòmente depois lhe é consentido beber da taça do rio Letes.

O conhecimento que a poesia confere não é, òbviamente, um mero tráfico de «opiniões» que o poeta associa com a competição e o ódio intelectual. Não é produzido por «um estado de espírito nivelador, rancoroso, racional, que nunca viu pelos olhos, de um santo ou pelos olhos de um bêbado. «Está tão desligado da vida de acção, que Yeats diz mais de uma vez que sòmente os mortos têm verdadeira sabedoria; ou então considera essa verdadeira sabedoria de que os vivos podem usufruir como sendo qualquer coisa tão profunda e instintiva que o seu possuidor mal sabe que a possui —

---

[1] *Yeats and Moore: Correspondence*, pp. 122-4.
[2] *Collected Poems*, p. 124.
[3] *Collected Poems*, p. 212.
[4] *Collected Poems*, p. 444.

Considerando que, afastado portanto todo o mal,
A alma recobra a inocência radical
E aprende por fim que é autodeleitadora
Autoaplacadora, auto-aterradora
E que o seu doce querer é o querer do Céu... [1]

Talvez apreciemos estas dispersas afirmações «poéticas» se pusermos ao lado delas algumas passagens semelhantes de um esteta sistemático. Os escritos do falecido R. G. Collingwood, filósofo e um dos tradutores ingleses de Croce, servirão bem para o nosso propósito. Collingwood admirava a poesia de Yeats; a sua posição é a de um idealista e simbolista e, tal como Yeats, está também interessado na «magia» e encontra um lugar para ela no seu esquema intelectual. Nos seus *Principles of Art* comenta do seguinte modo a preocupação do artista com o conhecimento:

> Teòricamente o artista é uma pessoa que consegue conhecer-se a si próprio, e conhecer as suas próprias emoções. Isto também é conhecer o seu mundo, isto é, as visões e os sons e tudo o mais que em conjunto constituem a sua experiência imaginativa total. Os dois conhecimentos são para ele um único conhecimento, porque essas visões e sons estão para ele tirados na emoção com que os contempla: são a linguagem em que a emoção se expressa à sua consciência. O seu mundo é a sua linguagem. O que ela lhe diz, diz-lho acerca dele; a visão imaginativa que o artista tem dele é o seu autoconhecimento [2].

Compare-se com esta passagem o que Yeats escreveu em 1900:

> Os homens solitários em momentos de contemplação recebem... o impulso criador da mais baixa das Nove Hierarquias e, assim, fazem e desfazem a humanidade, e até o próprio mundo — porque não é verdade que «a alteração do olhar altera tudo?» [3]

E num dos seus primeiros poemas:

> ... as palavras sòzinhas são certamente boas:
> Cantai, então, porque isso também acalma...
> Sonhai, sonhai, porque isso também acalma [4].

---

[1] *Collected Poems*, p. 187.

[2] *The Principles of Art* (Oxford, 1938), p. 291, com autorização da Oxford University Press Inc.

[3] «The Symbolism of Poetry», *Ideas of Good and Evil*, pp. 246-7.

[4] *Collected Poems*, p. 8.

E Collingwood prossegue, dizendo:

> Mas este conhecimento de si próprio [pelo artista] é produto de si próprio... chegar a conhecer as suas emoções é chegar a dominá-las, afirmar-se como seu senhor... Além disso, o seu conhecimento deste novo mundo é também a construção do novo mundo que ele chega a conhecer. O mundo que chegou a conhecer é um mundo que consiste em linguagem, um mundo em que cada coisa tem a propriedade de exprimir emoção. Tanto quanto este mundo consegue ser expressivo ou significativo, foi ele que o fez assim...
>
> A experiência estética... é um conhecimento de si próprio e do seu próprio mundo... É também um fazer-se a si próprio e ao seu próprio mundo, o ego que era psique sendo refeito na forma de consciência, e o mundo, que era só sensações, sendo refeito na forma de linguagem, ou as sensações convertidas em imagens e carregadas com significado emocional [1].

Ao lado desta passagem do filósofo pode ser colocado um certo número de passagens respigadas do poeta nas quais ele confirma o poder criador da imaginação do homem. Das «imaginações do poeta», das «memórias do amor», das «Memórias das palavras das mulheres»,

> O homem elabora um sobre-humano sonho
> Semelhante a um espelho... [2]

> Do coração cheio de sangue do homem surgem
> Esses ramos da noite e do dia
> De onde pende a esplendorosa lua... [3]

E ainda mais arrogantemente,

> A morte e a vida não existiram
> Até o homem ter reconstituído o todo,
> Até ter feito tudo, a partir da sua
> Amargurada alma, sim, tudo,
> O sol, a lua, as estrelas, tudo [4].

---

[1] *The Principles of Art*, pp. 291-2.
[2] *Collected Poems*, p. 197.
[3] *Collected Poems*, p. 247.
[4] *Collected Poems*, p. 196.

E da raiva do homem para conhecer o que é, o poeta declara:

> A vida do homem é pensamento,
> E ele, apesar do seu terror, não deixa
> De sentir um desejo permanente
> Século após século, desejo devorador,
> Raiva de extirpar, até que chegue
> À desolação da realidade... [1]

Mas é numa carta escrita por Yeats pouco antes da sua morte que se nos depara o que é talvez o melhor depoimento sobre a sua ânsia do conhecimento «concreto» que a poesia pode dar, o seu sentido do papel que a própria expressão do homem desempenha na determinação desse conhecimento, e o reconhecimento das limitações do homem no que se refere à apreensão de qualquer conhecimento:

> ... Tenho a certeza de que não durarei muito mais. Pus de lado tudo o que pode ser posto de lado, para poder dizer o que tenho de dizer, e acho que a «expressão» é uma parte do «estudo». Dentro de duas ou três semanas — posso agora preguiçar depois de ter escrito tanta poesia — começarei a escrever os meus pensamentos mais fundamentais, e a ordenação de pensamento que, estou convencido, completará os meus estudos. Sou feliz e julgo que cheio de energia, de uma energia que desesperava de vir a ter. Parece-me ter encontrado o que queria. Quando tento pôr tudo numa frase, digo: «O homem pode personificar a verdade, mas não pode conhecê-la». Devo personificá-la no fim da minha vida. O abstracto não é vida e de toda a parte extrai as suas contradições. Pode-se refutar Hegel mas não o santo, nem a Song of Sixpence... [2]

Um argumento é sujeito a refutação. A vida nobre, a canção, o poema, nenhum deles está sujeito à refutação. Porque o poema, tal como a vida do santo, não faz uma afirmação mas antes personifica um significado.

Num passo anterior deste capítulo tivemos ocasião de falar do perigo inerente a qualquer rigoroso sistema simbólico, especialmente no defendido por um idealista: se, como diz Emerson, «o poeta transforma o mundo

---

[1] *Collected Poems*, p. 287.

[2] Escrita a Lady Elizabeth Pelham, a 4 de Janeiro de 1939: ver *Letters of W. B. Yeats*, p. 922.

em vidro» como é que ele nos poderá mostrar qualquer coisa? Não desaparecerão simplesmente todas as formas e contornos numa turva irradiação difusa? Todavia Yeats conseguiu com sucesso evitar este perigo, apesar da extravagância de algumas das suas opiniões idealistas.

Houve poucos poetas na história que tivessem mais poderosamente realçado a densidade e a dura particularidade dos objectos do mundo exterior. Ao celebrar o poder das palavras, como têm de fazer todos os adeptos das doutrinas simbolistas — expressionistas, Yeats não perdeu o controle das coisas. Ou, se nos mostrássemos dispostos a supor, com os simbolistas, que podíamos alcançar as coisas apenas através da linguagem, teríamos ainda que dizer que na poesia de Yeats a linguagem não é desnaturada e diluída num comum «palavreado» cinzento. As palavras podem reter os contornos nítidos e os perfis individuais das «coisas». A poesia inicial de Yeats é ainda vaga e sonhadora, fundindo-se tudo imperceptìvelmente em algo diferente; mas a poesia da maturidade é angular, precisa, e até chocantemente realista. Porque isto é verdade, o poeta pode explorar oposições reais. A poesia é cheia de tensões entre antagonismos teimosamente recalcitrantes. Em toda a parte Yeats encontra o drama das antinomias.

«Donne», observa Yeats nas suas *Autobiographies* (1916), «podia ser tão metafísico quanto quisesse, mas no entanto nunca parecia desumano e histérico como Shelley o é frequentemente, porque podia também ser tão físico quanto quisesse» [1]. Yeats levou a lição a sério. Mesmo ao celebrar o seu herói, o Bispo Berkeley, em cuja luminosa visão «tudo o que não fosse Deus» era «consumido com fogo intelectual», Yeats recordou-se da lição. Dá a Berkeley o orgulhoso título de «Designado por Deus», porque ele

> mostrou que tudo é um sonho
> Que este porco mundo pragmático,
> que tão sólido parecia,
> Tem de sumir-se, num instante, se o espírito mudar de tema [2].

Mas a poesia estabelece a solidez do porco. Se o fogo intelectual que emana do espírito do bispo prometer consumir o porco, bispo, e tudo o mais, numa chama que não deixe cinzas, o poeta é bastante esperto para tentar descrever esse holocausto no poema. No poema o porco é tão real (e tão necessário para o poema), como o bispo.

Podemos afirmar o fisicismo salvador de Yeats de um modo algo diferente: um perigo endémico da doutrina simbolista é o do «angelismo»,

---

[1] Citado de *Autobiographies* (Nova Iorque, 1927), p. 402.

[2] *Collected Poems*, p. 233.

o «pecado de um homem que rejeita a existência humana e quer ser semelhante a Deus». Raymond no seu *From Baudelaire to Surrealism* diz que um católico achará um desses pecados no poema de Mallarmé «*Les Fenêtres*», onde o herói, não querendo aceitar as suas limitações como homem, desejando estender cada vez mais o domínio da sua consciência, volta as costas à vida como uma grande força frustradora e, encarando os caixilhos das janelas, agora «douradas pela casta manhã do infinito», exclama:« Olho para mim e vejo um anjo» [1]. O «Angelismo», pecado cometido por Poe, é o assunto do ensaio de Allen Tate intitulado «The Angelical Imagination». Tate admite que, «falando estritamente, não é possível uma *imaginação angélica*. Por definição, os anjos têm um conhecimento directo das essências» [2]. O homem, faltando-lhe tal intuição directa das essências, tem de se voltar para a imaginação, porque ele sòmente pode apreender as essências através da analogia — a analogia com o mundo natural. Contudo, se no seu orgulho se recusar a olhar para a natureza, então, diz Tate, «está condenado a não ver nada». Poe «defraudou e ultrapassou a condição do homem. O alcance da nossa ampliação imaginativa talvez não seja maior do que a escada da analogia... [Poe, tendo feito cair a escada] senta-se silencioso na escuridão» [3].

Yeats nunca menosprezou a escada da analogia, e nunca esqueceu a relação das «imagens magistrais» da sua esmerada poesia com o mundo das «coisas», mesmo quando essas imagens, «por estarem completas», parecem compelir a admitir-se que «nasceram no puro espírito». Numa estância que sugere a imagem da escada de mão de Tate (e que Tate pode estar a recordar inconscientemente) Yeats escreve que as «imagens magistrais» começaram num

> Monte de lixo ou varredura das ruas,
> Velhas chaleiras, velhas garrafas, e latas abertas
> Ferros velhos, velhos ossos, velhos trapos, aquela mulher
> desmazelada e louca
> Que guarda a gaveta. Agora que a minha escada se foi
> Tenho de ficar deitado onde todas as escadas começam
> No porco armazém de velharias do coração [4].

Estes versos podem parecer demasiado sombrios e desesperados no seu reconhecimento das limitações do ser humano. Colidem com as ousadas afirmações idealistas de Yeats. Certamente que embaraçam

---

[1] *From Baudelaire to Surrealism*, p. 24.
[2] *The Forlorn Demon*, p. 70.
[3] *The Forlorn Demon*, p. 78.
[4] *Collected Poems*, p. 336.

qualquer tentativa de reduzir a posição crítica de Yeats a uma consistência nítida e clara. Mas apontam para um facto importante acerca da poesia de Yeats: nela existe um verdadeiro dualismo funcional — as oposições reais que se distinguem das posições meramente opostas numa dialéctica abstracta. A poesia pode aspirar a reduzir todas as coisas a «fogo intelectual» pela boa razão de que os materiais a serem consumidos não são fantasmas de luar não inflamável (tal como os simbolistas franceses anteriores a ele, Yeats aprendeu, em parte com Nietzsche, o emprego da tensão e do conflito na arte). Os materiais que constituem os poemas têm substância suficiente para resistir e, quando inflamados, para alimentar a combustão.

SUPLEMENTO

Para o poeta a linguagem é uma estrutura do mundo externo. O narrador está *numa situação* de linguagem, está investido com palavras. Elas são os prolongamentos dos seus significados, as suas tenazes, as suas antenas, os seus óculos. Manobra-as de dentro; sente-as como se fossem o seu corpo; ele está cercado por um corpo verbal de que mal tem consciência, e que estende a sua acção sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem. Ele vê as palavras de fora para dentro, como se não compartilhasse da condição humana, e como se primeiro a palavra lhe surgisse como barreira no seu caminho em direcção aos homens. Em vez de primeiro conhecer as coisas pelo seu nome, parece que tem primeiramente um contacto silencioso com elas, pois que, voltando-se para essoutra espécie de coisa que para ele é a palavra, tocando-as, pondo-as à prova, apalpando-as, descobre nelas a leve luminosidade que lhes é própria, e particulares afinidades com a terra, o céu, a água e com todas as coisas criadas.

> — Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, trad. de Bernard Frechtman (Nova Iorque, 1949), pp. 13-14. Reimpresso com autorização dos editores, The Philosophical Library.

Devemos recordar ao leitor que na obra de onde é transcrita esta passagem, Sartre está argumentando a favor de uma literatura comprometida — *e não de uma arte-pela-arte.*

Enquanto que os escritores neoclássicos foram ensinados a observar certos objectos naturais com cuidado e precisão, para depois abstrair deles o geral, os românticos inverteram o processo. Assim, Blake diz: «Toda a bondade reside em detalhes mínimos» mas «os objectos naturais sempre enfraqueceram, mataram e obliteraram a imaginação em mim» e Coleridge escreve numa carta:

> Quanto mais ascendo a partir da natureza animada (i. e. nos amplexos das rochas e colinas) dos homens e do gado, e das aves vulgares dos bosques e dos campos, maior se torna em mim a intensidade do sentimento da vida. A vida parece-me então um espírito universal que não tem nem pode ter qualquer oposição.

Enquanto as imagens derivadas da observação da natureza tinham valor de utilidade para decorar os pensamentos do espírito, a natureza podia ser gozada simplesmente, porque a Natureza não era muito importante em comparação com a razão humana. Mas se há uma misteriosa relação entre elas, se

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symbols
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

— Baudelaire (*Correspondances*)

então o acto importante não é a mera percepção visual, mas a visão intuitiva do significado do objecto, e a Natureza torna-se uma muito mais formidável criatura, carregada com todas as alegrias, pesares, esperanças e terrores da alma humana, originando portanto sentimentos extremamente híbridos de amor e de ódio.

Por um lado, os poetas anseiam por mergulhar no mar da Natureza, por gozar os seus intermináveis mistérios e novidades e, por outro, anseiam por alcançar alguma realidade externa transcendente e inalterável, da qual está excluído o inesperado. A Natureza e a Paixão são poderosas, mas estão cheias de dor. A verdadeira felicidade deverá ter a calma e a ordem da rotina burguesa, sem o seu ignóbil e enfadonho utilitarismo.

Assim o mesmo Baudelaire que escreveu:

> Por que é tão infinitamente e eternamente agradável o espectáculo do mar?
>
> Porque o mar apresenta simultâneamente a ideia de imensidão e de movimento... Doze ou catorze léguas de líquido em movimento bastam para transmitir ao homem a mais alta expressão de beleza que ele pode encontrar na sua vida passageira.
>
> (*Mon Coeur Mis à Nu*)

e identifica a natureza humana com o mar:

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

(L'Homme et la Mer)

também exclama:

Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres

e compara a Beleza a um sonho de pedra (cp. com a pedra do sonho de Wordsworth):

Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

— Do *The Enchafèd Flood* de W. H. Auden, pp. 84-6, Copyright 1950 por The Rector and Visitors of the University of Virginia. Reeditado com autorização da Random House, Inc.

Entramos num universo que apenas respeita as suas próprias leis, que se suporta a si próprio, que tem coerência interna e um novo padrão de verdade. A informação é verdadeira, se for exacta. Um poema é verdadeiro se tiver unidade. A informação aponta para outra coisa. Um poema só aponta para si mesmo. A informação é relativa. Um poema é absoluto.

— E. M. Forster, *Anonymity: An Enquiry* (Londres, 1925), p. 14.

O simbolismo, de uma forma ou de outra, foi utilizado aproximadamente por quase todos os grandes poetas europeus, e a definição de Baudelaire podia ser aplicada sem violência aos seus adeptos. O uso de símbolos é simplesmente um aspecto da linguagem; o erro está em tentar investi-los com significado transcendente, em vez de os encarar como dispositivos técnicos do mesmo género da imagem ou da metáfora. Um símbolo não é mais do que um veículo para a experiência imaginativa. O que é essencial é que corresponda à emoção evocada, e uma grande parte da obscuridade de Mallarmé é devida ao facto de ele ter tentado usar símbolos para transmitir experiências que não tinham sido transmitidas em poesia. O próprio Baudelaire não pode ser completamente ilibado da culpa de aumentar a confusão, e é pena que as suas *Correspondances* tenham sido

utilizadas pelos críticos como um texto, em vez de serem tratadas como uma obra de psicologia confusa.

Isto não significa que Baudelaire e os seus seguidores não ampliassem e desenvolvessem o uso de símbolos. Fizeram-no, sem dúvida. Agora o termo tem uma variedade de significados. Inclui a imagem dilatada em *l'Albatros*, o uso do «mar» como um símbolo de libertação na obra de Baudelaire e de Mallarmé, e na forma de Mallarmé «trabalhar» as palavras no *Cisne*. Estes são exemplos directos. O que é mais interessante é o uso que Baudelaire faz do *néant* e do *gouffre* para simbolizar o vazio por detrás da fachada da civilização contemporânea.

— Martin Turnell, «The Heirs of Baudelaire», *Scrutiny*, XI (Verão de 1943), 295-6, com autorização do autor.

CAPÍTULO XXVII

I. A. RICHARDS: UMA POÉTICA DE TENSÃO

1 — Crítica afectiva e técnicas de laboratório — outras formas de crítica psicológica: concepção freudiana da arte como «satisfação de substituição» — conceito de Max Eastman da arte como «pura realidade», e o hedonismo de Santayana. 2 — Avaliação por parte de Richards dos vários pontos de vista psicológicos sobre a arte: a sua rejeição do hedonismo, da emoção especificamente «estética», da empatia, etc., a favor da sinestesia. 3 — Sinestesia definida como o equilíbrio de impulsos opostos: discriminada tanto da vacilação por um lado, como da simples resolução, por outro — sinestesia caracterizada como prontidão em realizar qualquer acção à escolha — esta harmonização de impulsos relacionada com os princípios da «exclusão» e da «inclusão» em paralelo com Santayana, a ironia como uma característica desta «pose equilibrada». 4 — Críticas de Ransom à noção de Richards de que a pose está na nossa resposta e não na estrutura do «objecto estimulante» — crítica de Ransom a outras teorias da arte que são baseadas em noções de tensão e de fusão, a sua crítica a Eliot — as semelhanças e diferenças entre as teorias de Richards e de Eliot. 5 — A série de clivagens de Richards: entre duas espécies de insucessos estéticos, entre crítica técnica e avaliadora, e modificações mais tardias destes pontos de vista. 6 — A separação que Richards faz de duas espécies de «verdade», a verdade de referência e a verdade de coerência e a sua solução do problema da relação da ciência com a poesia. 7 — Outras teorias dualistas e quase-dualistas da poesia: a distinção de Ransom entre estrutura e contextura, a sua doutrina da irrelevância da contextura para a estrutura, esta noção tal como é criticada por Yvor Winters — Eastman e a sua doutrina da irrelevância: o discurso poético como «impraticável», psicologismo de Ransom e o seu interesse para Freud. 8 — Contribuição geral de Freud para a crítica reavaliada e comparada com a de Richards.

1

A crítica afectiva é, como já vimos, tão velha como a própria crítica. Aparece, por exemplo, no conceito de Platão de que a poesia «alimenta a paixão» e na teoria da catarse de Aristóteles. Mas no século XIX a decadência da metafísica e o extraordinário crescimento das ciências físicas deu uma ênfase especial às teorias afectivas. Por exemplo, Gustav Fechner levou os problemas da estética para o laboratório. Fechner começou a construir uma teoria estética não *von oben* mas *von unten*. Os métodos de investigação seriam empíricos e indutivos. Seriam experiências «controladas» para determinar qual a percentagem de seres humanos que acham o rectângulo uma forma mais agradável do que o quadrado ou que percentagem prefere rectângulos proporcionados à secção do ouro em vez de rectângulos de outras proporções. Mas o futuro da psicologia na crítica não estaria nesta espécie de experiências, quer fossem as efectuadas por Fechner ou as de outros investigadores como Zeising, Wundt, ou Helmholtz [1]. O grande impacto da psicologia sobre a crítica do século XX devia verificar-se através de psicólogos introspectivos como Theodor Lipps ou de estudiosos da psicologia anormal como Sigmund Freud e Carl Jung.

A teoria freudiana do «espírito» e do cómico foi discutida no capítulo anterior. Embora Freud não tivesse aplicado directamente a sua teoria do «espírito» à literatura, certas semelhanças surgem claramente. A criação da poesia, tal como a criação de «espírito», baseia-se no inconsciente; a poesia e o «espírito» ambos são no mesmo sentido «inspirados». Muitas das técnicas da poesia, tal como as do «espírito» e do sonho, têm de ser evidentemente subordinadas a um princípio de condensação. A «rima, aliteração, o refrão e outras formas de repetição de palavras de som semelhante em poesia» causam-nos prazer, escreve Freud, pela mesma razão que o «espírito inofensivo» provoca prazer em nós; e esse prazer, como vimos no último capítulo, é um prazer ganho através da economia de gasto psíquico [2].

Quando Freud se refere directamente ao assunto, o seu conceito de arte é simplesmente desapontador: O prazer da arte é quase friamente reduzido ao de uma «satisfação de substituição». Freud funde juntamente o artista e o neurótico na sua reversão à fantasia. A arte repre-

---

[1] Adolf Zeising (*Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854), precedeu na realidade Fechner nalgumas das suas características experiências: a *Vorschule der Ästhetic* foi publicada em 1876. Wilhelm Wundt fez pesquisas sobre as sensações e os sentimentos. Herman Helmholtz publicou obras sobre *Physiological Optics* (1856-66) e *Tone Sensation* (1862).

[2] «Wit and its Relation to the Unconscious», *The Basic Writings*, pp. 712 e seg.

senta uma ilusória satisfação de desejos negados ao artista pela realidade. Mas o artista difere do neurótico em muitos aspectos importantes: [1]

> Acima de tudo ele sabe como elaborar o seu sonhar-acordado de modo a fazê-lo perder aquela nota pessoal que desagrada a ouvidos estranhos, tornando-se assim agradável aos outros; sabe como modificá-lo o suficiente para que a sua origem em fontes proibidas não seja fàcilmente detectada. Além do mais, possui a capacidade misteriosa de moldar o seu material próprio até que exprima fielmente as ideias da sua fantasia; e ainda sabe como ligar a esta reflexão da sua vida-fantasia uma tão forte corrente de prazer que, pelo menos durante algum tempo, as repressões por ela são excedidas e afastadas. Quando pode fazer tudo isto, abre aos outros o caminho de regresso ao conforto e à consolação das suas próprias fontes inconscientes de prazer, e assim colhe a sua gratidão e admiração; então obteve — através da sua fantasia — o que anteriormente só podia ganhar em fantasia: honra, poder e o amor das mulheres [2].

Freud fez do prazer um meio específico utilizado pelo artista («liga... uma tão forte corrente de prazer») assim como a finalidade geral da sua obra; mais ainda, a frase de fecho da transcrição indica que ele queria fundir juntamente, quase indiscriminadamente, as diversas espécies de prazer a que a arte pode conduzir, incluindo os prazeres sólidos e materiais que o êxito financeiro pode trazer. Mas Freud, como aliás ele mais de uma vez nos diz, não tinha pretensões de apresentar uma teoria literária total. Aparentemente desejava deixar a tarefa de discriminar o prazer ou prazeres estéticos específicos ao esteta e ao crítico literário.

2

Antes de examinarmos as posições especiais defendidas por críticos afectivos específicos, pode ser útil reiterar que o acentuado realce dado, no nosso tempo, à afectividade, está estreitamente ligado às nossas preocupações com a ciência. Assim, um crítico como Max Eastman, que consi-

---

[1] De *A General Introduction to Psychoanalysis*, por Sigmund Freud, copyright R. 1948 Susie Hoch; copyright 1935 Edward L. Bernays, com autorização de Liveright Publishers, Nova Iorque (Permabook Edition, pp. 384-5).

[2] Cf. Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics* (1935) pp. 70-2.

dera a poesia como «um puro esforço para elevar a consciência» [1], aconselha o poeta a «abandonar à ciência a tarefa de interpretar a experiência» e «a descobrir o que nós chamamos verdade» [2]. Eastman cita a poetisa Edna St. Vincent Millay como um exemplo de apropriada relação com a ciência. Ela está bem informada acerca de «complexos» e de «glândulas sem canal excretor» e todavia este conhecimento não a inibe de ter um ardente amor pela poesia. Retoma a linguagem dos Isabelinos não para recuperar a visão «não científica» do mundo que os caracterizou, mas apenas «para revestir com ela os seus sentimentos e o seu destemido desejo de os possuir» [3].

George Santayana já anteriormente tinha começado com uma distinção semelhante entre o mundo emocionalmente neutro e abstracto descrito pela ciência, e as emoções que os objectos desse mundo agitam em nós. A beleza que atribuímos aos objectos, diz Santayana, em *The Sense of Beauty* (1896), é meramente a objectivação das nossas próprias emoções. Embora insistamos em considerar a beleza como «a qualidade de uma coisa», ela é realmente um prazer dentro de nós e, efectivamente, na nossa visão normal e comum do mundo nunca nos ocorreria incluir no nosso conceito de realidade «elementos emocionais ou apaixonados». A objectivação dos nossos sentimentos no «sentido da beleza» é a sobrevivência de «um hábito de pensamento anímico e mitológico», originàriamente quase universal, como nos homens primitivos, mas agora banido de um mundo de ciência pura e também «do reino intermediário do dia vulgar» onde a «ciência mecânica» influenciou o nosso pensamento [4].

> A ideia científica de uma coisa é uma grande abstracção da massa de percepções e de reacções que essa coisa produz; a ideia estética é menos abstracta porque retém a reacção emocional, o prazer da percepção, como partes integrantes da coisa imaginada [5].

A necessidade de clarificação das nossas ideias neste domínio foi imposta imperativamente por I. A. Richards, o crítico por cujo intermédio a psicologia devia exercer maior impacto na crítica literária. Richards pediu aos seus leitores que expurgassem os pensamentos críticos de todos os hábitos anímicos que nos levam a fazer conexões

---

[1] *The Literary Mind* (Nova Iorque, 1932), p. 170, com autorização dos editores Charles Scribner's Sons.

[2] *The Literary Mind*, p. 239.

[3] *The Literary Mind*, p. 148.

[4] *The Sense of Beauty* (Nova Iorque, 1896) p. 47.

[5] *The Sense of Beauty*, p. 48.

indevidas entre os nossos sentimentos íntimos e a natureza da realidade objectiva. Mas a sua contribuição específica reside na explicação do modo como a linguagem influencia o problema. Ele distinguiu «dois usos da linguagem».

> Uma frase pode ser usada devido à *referência*, verdadeira ou falsa, que provoca. Este é o uso *científico* da linguagem. Mas também pode ser utilizada por causa dos efeitos provocados na emoção e na atitude... Este é o uso *emotivo* da linguagem [1].

A ciência faz afirmações, mas a poesia faz o que Richards chama «pseudo-afirmações»: o seu valor essencial é nulo. A poesia faz um uso emotivo da linguagem. Este é o seu carácter específico. Mas, evidentemente, nem todos os casos desse uso emotivo são estèticamente válidos e Richards inculpa Eastman e Santayana de não distinguirem entre intensidade emocional e experiência emocional válida. O primeiro livro de Richards, *The Foundations of Aesthetics* (1921), escrito em colaboração com C. K. Ogden e James Wood, fornece um cómodo plano para resumir as teorias afectivas mais típicas do nosso século, dando a conhecer, ao mesmo tempo, as opções e as rejeições pelas quais Richards chegou à sua própria teoria especial. Richards e os seus colegas dão uma lista de dezasseis significados do termo *beleza* designando os últimos sete por «pontos de vista psicológicos».

O mais simples destes define o belo como qualquer coisa «que excita Emoções» [2]. Tal definição, comentam os nossos autores, é demasiado ampla. Porque «não é fácil atribuir o mais alto valor às emoções em geral, meramente como emoções. Podem com frequência ser sentidas sem significado especial, e têm o seu lugar sem necessàriamente interessarem à arte...» [3].

Uma opinião de certo modo mais limitada define as emoções agradáveis, isto é, «É belo — tudo aquilo que provoca Prazer». Richards e os seus colegas decidiram imputar esta definição de beleza a Santayana, o seu «mais competente advogado moderno» [4]. Mas a maior desvan-

---

[1] *The Principles of Literary Criticism* (Londres, 1924; 4.ª edição 1930), p. 267, com autorização dos editores, Harcourt, Brace and Company, Inc.

[2] *Foundations of Aesthetics*, 2.ª ed. (Nova Iorque, 1925), p. 21. A passagem refere-se essencialmente à posição de Eastman, embora Eastman não seja mencionado neste livro. Para os comentários específicos de Richards sobre Eastman ver *The Philosophy of Rhetoric* (Nova Iorque, 1936), pp. 123-4.

[3] *Foundations*, p. 56, com autorização de George Allen e Unwin, Ltd. e dos autores.

[4] *Foundations*, p. 52.

tagem de toda e qualquer concepção hedonista da arte, dizem eles, «é que ela nos oferece um vocabulário demasiado restrito» [1]. A crítica esgota-se a afirmar que a obra de arte é com efeito agradável. (Tal pareceria ser, com efeito, a limitação de um hedonismo realmente simples, mas interessa saber se o hedonismo de Santayana é deste género. O seu hedonismo, como veremos, esteve sujeito a um certo número de complicações e requintes.)

Entre os escritores que se sentiram constrangidos a estreitar o campo das emoções expressas pela arte a «uma emoção especial», Richards e os seus colegas citam Clive Bell e Roger Fry. Bell afirma que a obra de arte como tal provoca em nós «uma emoção peculiar», uma «emoção estética». Tanto Bell como Fry afirmam especìficamente que a obra de arte deve possuir «forma significativa». Contudo a «forma significativa» só pode ser definida «pela emoção um tanto invulgar que provoca» [2].

A dificuldade com tal emoção peculiar, aponta Richards, é que qualquer tentativa para a definir é forçosamente circular: por exemplo, assuntos que tratam da morte não têm necessàriamente qualquer qualidade em comum, a não ser que todos eles podem causar a morte, e pela mesma razão as coisas «belas» só precisam de ter em comum o facto de poderem levar alguém a afirmar que são belas. Mas se o crítico se propuser ligar coisas belas por nada mais do que a afirmação de que ele sente que todas são belas, não terá avançado para além da sua asserção original: a saber, que elas provocam nele essa emoção «peculiar».

Richards e os seus colegas mencionam outras tentativas de caracterizar a emoção da arte. O belo foi definido como tudo aquilo que implica processos de *empatia.* A empatia *(Einfühlung)* foi o nome dado por Theodor Lipps a um processo que ele descreveu como «sentir algo concretamente, sentir-se a si próprio, no objecto estético» [3]. Nesta actividade «a antítese entre mim próprio e o objecto desaparece, ou antes, não existe» [4].

Vernon Lee (Violet Paget) formulou independentemente quase o mesmo princípio de Lipps. Quando dizemos, por exemplo, que a *montanha sobe* estamos a transferir de nós próprios para a forma da montanha que olhamos a ideia de subir e as emoções que a acompanham.

> ... é este complexo processo mental, pelo qual nós (sem suspeitarmos) investimos essa montanha inerte, essa forma sem corpo, com os modos essenciais da nossa actividade

---

[1] *Foundations*, p. 53.

[2] *Foundations*, p. 61.

[3] «*Einfühlung, innere Nachahmung, und Organempfindungen*», *Archiv für die gesamte Psychologie*, Vol. I (1903): transcrito de *A Modern Book of Esthetics* de Melvin Rader, (1935), p. 302.

[4] Rader, p. 294. Aqui estamos evidentemente a tratar de uma versão psicológica da metafísica de Fichte ou de Schelling — Cf. Cap. XVII.

> média armazenada — é este processo pelo qual nós fazemos a *montanha levantar-se* que constitui o que... eu designei por *Empatia* [1].

Mas, como as experiências que envolvem empatia fazem parte das experiências da nossa vida quotidiana, e de modo algum estão limitadas às nossas experiências estéticas, Richards faz notar que devemos limitar mais ainda as nossas experiências se quisermos distinguir as que são belas. Vernon Lee limita o belo àqueles objectos que provocam projecção empática, e nos quais a proporção é agradável, porque o processo facilita a nossa vitalidade. Mas esta fórmula é demasiado vaga para representar qualquer progresso real sobre o usual conceito hedonístico da arte [2].

Esta revisão das várias teorias afectivas, embora não seja exaustiva, sugere algumas das razões pelas quais Richards escolheu a *sinestesia* como uma das teorias afectivas que lhe pareciam mais próprias para alicerce de uma estética. Mesmo as teorias projectivas, como a empatia, aplicam-se a tantas experiências não artísticas que não conseguem isolar os valores específicos da arte. O elemento constante de todas as experiências que têm a característica da beleza, conclui Richards, é a *sinestesia* — uma harmonia e equilíbrio dos nossos impulsos.

3

Toda a experiência deve incluir o desencadear e o jogo mútuo de vários impulsos, mas nas experiências de beleza Richards sustenta que os nossos impulsos são organizados de forma especial. Nesta organização peculiar, a qual constitui a sinestesia, é evitada a rivalidade dos impulsos em conflito, não pela supressão desses impulsos mas, paradoxalmente, por se lhes dar rédea solta.

> Nem todos os impulsos... são naturalmente harmoniosos, porque o conflito é possível e comum. Uma completa sistematização deve tomar a forma de um ajustamento tal que preserve a liberdade de acção de cada impulso, evitando-se por completo a frustração. Em qualquer equilíbrio desta espécie, mesmo momentâneo, estamos a sentir a beleza [3].

---

[1] *The Beautiful* (Cambridge, 1913) pp. 65-6.

[2] « ..a experiência resultante de andarmos bem de bicicleta, o que provàvelmente causa prazer e facilita a nossa vitalidade, pode claramente ser recordado pela nossa projecção de movimentos semelhantes em linhas e ritmos, e o estado resultante não seria nem mais nem menos estético do que o original a não ser em virtude da sua nova origem na recordação através da projecção» (*Foundations*, p. 69).

[3] *Foundations*, p. 75.

Tal concepção apresenta todavia as suas dificuldades, porque o equilíbrio entre impulsos em conflito é fàcilmente confundido com o estado de «equilíbrio» que se encontra na irresolução — isto é, a oscilação entre duas séries de impulsos na qual o espírito, tal como o burro da fábula, colocado entre dois montes de feno igualmente atractivos, fica paralisado. Richards e os seus adeptos advertem-nos de que isto não é de modo algum o que eles entendem por sinestesia. A sinestesia não é uma oscilação, mas uma harmonização: os impulsos competitivos não apoiam dois estados de espírito, mas um. Não dividem o ego em dois, mas completam-no e enriquecem-no. Na experiência da sinestesia o nosso «interesse não é canalizado numa direcção» [1] e há um sentimento de desapego e desinteresse. A nossa falta de obrigação para com qualquer acção especial significa que estamos na realidade como um atleta em posição, prontos para qualquer espécie de acção.

Para esta forma especial de «desinteresse» é dada uma explicação psicológica técnica. Os nossos autores dizem que, ao passo que dois impulsos perfeitamente simples devem ou vacilar ou bloquear, um «conflito inicial mais complexo» pode descarregar-se «através dos ramos das suas conexões». Um conflito assim complexo pode «resolver-se» pelo «desencadear de outros impulsos da personalidade» [2]. De qualquer modo, seja qual for a natureza exacta da explicação psicológica, Richards e os seus colegas confiam em que o sentido do desinteresse da experiência estética significa, paradoxalmente, que na realidade está envolvido o máximo número de interesses, e que o sentimento de «impersonalidade» que produz a sinestesia significa que o «conjunto da personalidade» foi posto em jogo. Pelo equilíbrio da sinestesia, Richards queria, evidentemente, sugerir não o equilíbrio sem vida do ponto morto, mas sim o vibrante equilíbrio da personalidade completamente coordenada.

Há um segundo estado de espírito que não devemos confundir com a sinestesia. Os nossos autores observam que o sentimento de «lucidez, auto-posse e liberdade» [3] que caracteriza a experiência da sinestesia pode também ligar-se ao estado de espírito que se estabelece quando alguém é tomado de uma emoção intensa, como a ira ou a alegria. Num dos seus últimos poemas, W. B. Yeats descreve admiràvelmente este estado de «simples resolução»:

> Quando foram ditas todas as palavras
> E um homem luta desesperadamente,
> Algo cai de olhos há muito tempo cegos,

[1] *Foundations*, p. 78.
[2] *Foundations*, p. 77, nota.
[3] *Foundations*, p. 77, nota.

Ele completa o seu espírito parcial,
E por um instante repousa,
Ri em voz alta, com o coração em paz... [1]

Mas com este estado de espírito obtém a sua «harmonia» por não ter impulsos conflituosos para harmonizar, a sua semelhança com a sinestesia é ilusória. Richards e os seus colegas propõem um teste pelo qual o podemos distinguir da sinestesia: a sinestesia «refresca e nunca se esgota» [2].

Na teorização sobre a sinestesia é evidente que Richards e os seus colegas avançaram para além de qualquer simples princípio do prazer. Alguns anos depois da publicação de *The Foundations of Aesthetics*, Richards afirmou que o prazer sentido por um leitor competente está «tão longe de ser o alvo da actividade durante a qual surgiu, como, por exemplo, o barulho de uma motocicleta — útil como indicação da forma como o motor trabalha — que, em casos normais, resulta de ter sido posta em movimento» [3]. O principal valor da literatura tem de ser encontrado nos efeitos *posteriores* sobre o espírito.

Cabe aqui fazer-se mais uma observação pertinente sobre a sinestesia: embora Richards deplorasse que Kant tivesse criado um «problema fantasma do grau estético» através da sua tentativa de definir «o julgamento do gosto» como um julgamento «referente ao prazer, e que é desinteressado, universal, não intelectual, e que não deve ser confundido com os prazeres dos sentidos ou com emoções vulgares» [4], a própria teoria de Richards solicita, se é que não exige, a mesma série de adjectivos. Em verdade o termo *sinestesia* tem uma orientação psicológica e não metafísica, mas a sinestesia é certamente desinteressada, e este aspecto nota-se mais amplamente quando Richards tenta distingui-la do falso equilíbrio da irresolução ou do total compromisso emocional.

As atitudes, como Richards as define, são acções incipientes ou «imaginárias». Na sinestesia estas acções incipientes são de tal modo ordenadas e equilibradas que é envolvido um número máximo delas e bloqueado um número mínimo — mas mantêm-se incipientes; não ocorre nenhuma acção. A sinestesia é definida como a nossa prontidão «em seguir qualquer direcção que se escolha», mas na sinestesia, evidentemente, nós *não* escolhemos. Possìvelmente se escolhêssemos e actuássemos de acordo com essa escolha, este mesmo facto indicaria que o suposto estado de sinestesia era ilusório, e não real.

---

[1] «Under Ben Bulben», *Collected Poems*, p. 342.
[2] *Foundations*, p. 77, nota.
[3] *The Principles of Literary Criticism*, p. 97.
[4] *Principles*, p. 11.

> Quando as obras de arte produzem tal acção, ou condições que conduzem à acção, não terão completamente cumprido as suas funções ou, tendo em vista o equilíbrio aqui considerado, teriam de ser chamadas «estimulantes» e não «belas» [1].

A sinestesia, diz Richards, é o plano base de toda a experiência estética. Òbviamente muitas pessoas fizeram esta experiência no passado, mas confundiram a experiência com uma revelação de qualquer espécie. As artes, como ele admite, parecem «aliviar o fardo da existência» e parecem «estar a ver o coração das coisas», mas este estado de euforia, insiste ele, não tem na realidade nada que ver com a verdade. Porque a verdade pertence à ciência, que representa um «[princípio] diferente sobre o qual os impulsos podem ser organizados» [2], e que tem uma função muito diferente da das artes.

No seu *Principles of Literary Criticism* Richards nunca faz uso do termo-chave «sinestesia». Em vez disso são utilizados os termos «inclusão» e «síntese» para designar o carácter da poesia maior e mais valiosa. *Síntese* [3] é, evidentemente, moeda corrente para a sinestesia, e a passagem-chave na qual Richards define a sinestesia tem notável semelhança com um dos parágrafos de *The Sense of Beauty*, de Santayana. Será útil colocar as duas passagens lado a lado.

Numa secção do seu livro que significativamente intitulou «The Liberation of the Self», Santayana tinha escrito:

> É essencial privilégio da beleza sintetizar e focar os vários *impulsos de si próprio*, suspendendo-os numa única imagem, de modo que uma grande paz caia sobre aquele perturbado reino. Na experiência destas harmonias momentâneas temos a base da fruição da beleza e de todos os seus significados místicos. Mas há sempre dois métodos de assegurar a harmonia: um é unificar todos os elementos dados, e outro é rejeitar e expulsar todos os elementos que se recusam a ser

---

[1] *Foundations*, p. 77. Stephen Dedalus em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Nova Iorque, 1916) p. 240, faz uma afirmação comparável ao negar que a arte «cinestética» (i. e. a arte que nos provoca para uma acção particular) é verdadeira arte.

[2] *Principles*, p. 265. Comparar com esta afirmação de Santayana de que uma grande obra de arte deixa em nós a sensação de que «por mais emaranhada que estiver a rede em que nos sentimos presos, há para além dela libertação e uma paz final» (*The Sense of Beauty*, p. 239).

[3] O termo pode mostrar a influência coleridgiana da descrição da imaginação como um poder «sintético e mágico». Em qualquer caso, a adaptação da ideia de Coleridge à imaginação é reconhecida francamente. Ver o capítulo sobre «The Imagination» em *Principles*, pp. 239-53.

> unificados. A unidade por *inclusão* dá-nos o belo; a unidade por *exclusão*, oposição e isolamento, dá-nos o sublime. Ambos são prazeres: mas o prazer de um é quente, passivo e subtil, e o do outro é frio, imperioso e penetrante. Um identifica-nos com o mundo, o outro ergue-nos acima dele [1].

E agora da passagem de Richards:

> Há duas formas pelas quais os *impulsos* podem ser organizados por *exclusão* e por *inclusão*, por *síntese* e por *eliminação*. Embora cada estado de espírito coerente dependa dos dois, é permissível contrastar as experiências que ganham estabilidade e ordem através do estreitamento da resposta com aquelas que a alargam. Uma grande parte da poesia e da arte contenta-se com o desenvolvimento completo e ordenado de experiências comparativamente especiais e limitadas, com uma emoção definida, por exemplo, Desgosto, Alegria, Orgulho ou com uma atitude definida, Amor, Indignação, Admiração, Esperança, ou com um humor específico, Melancolia, Optimismo ou Saudade. E uma tal arte tem o seu valor próprio e o seu lugar nas actividades humanas. Ninguém se zangará com «Break, break, break», ou com o *Coronach* ou com o *Rose Aylmer* ou com o *Love's Philosophy*, embora sejam obras claramente limitadas e *exclusivas*. Mas não são a forma mais grandiosa de poesia; não esperamos delas o que podemos encontrar na *Ode to the Nightingale*, em *Proud Maisie*, em *Sir Patrick Spens*, em *The Definition of Love* ou em *Nocturnall upon S. Lucie's Day* [2].

Para Richards as duas espécies de poesia não estão no mesmo plano, como estão evidentemente para Santayana. Richards não mostra qualquer interesse em distinguir o belo do sublime; o seu interesse é antes distinguir uma poesia mais rica, mais profunda e de espírito mais rígido, de uma espécie de poesia mais «limitada e exclusiva». Mais ainda, a harmonização de Santayana dos impulsos do seu próprio ser por rejeição e expurgação de todos «os elementos que se recusam a ser unidos» não podia, de modo algum, nos termos de Richards, classificar-se como harmonização; em vez disso sugere o estado de «simples resolução» de Richards [3]. Mas as semelhanças entre as passagens são bastante evidentes.

---

[1] *The Sense of Beauty*, pp. 235-6. Os itálicos são nossos.

[2] *Principles*, pp. 249-50. Os itálicos são nossos.

[3] Cf. p. 732.

Richards continua dando uma explicação psicológica da espécie peculiar de estabilidade desta segunda espécie de poesia (a poesia da síntese) e do uso da ironia como uma espécie de pedra-de-toque dessa poesia.

> A diferença vê-se claramente, se considerarmos como são comparativamente instáveis os poemas da primeira espécie. Temos apenas que ler *The War Song of Dinas Vawr* em estreita ligação com *Coronach*, ou de recordar aquela frase infeliz «Aqueles lábios, oh! escorregadia felicidade!» de *Endymion*, enquanto lemos *Love's Philosophy* para a notarmos. A ironia, neste sentido, consiste na inclusão do oposto, dos impulsos complementares; eis a razão por que a poesia que lhe está exposta não é do mais alto nível e a razão por que a ironia é em si mesma frequentemente uma característica da poesia verdadeiramente grande.
>
> Estes impulsos opostos de cuja resolução surgem experiências semelhantes não podem normalmente ser analisados. Quando, como é frequente, são provocados através de meios formais, é impossível fazê-lo [1].

4

A confissão que Richards faz da dificuldade — para não mencionar a impossibilidade — de analisar os «impulsos opostos» lança uma luz interessante sobre a maquinaria psicológica que ele utilizou para explicar os efeitos da sua «poética da inclusão». Quando estamos prontos a utilizar a maquinaria, ela evapora-se. O poema está diante de nós e é susceptível de análise, mas o jogo psicológico desenvolve-se por debaixo da superfície e fora de vista. Este curioso estado de espírito é o principal motivo de ataque na crítica de John Crowe Ransom a Richards [2].

Ransom aponta que a explicação dada por Richards da estrutura poética relevante é não sòmente uma mera hipótese, mas ainda que esta hipótese particular, se for aceite, destruiria a crítica. Porque se o «equilíbrio estável» reside, como Richards diz, na nossa «resposta» e de modo algum «na estrutura do objecto estimulante», então o trabalho da

---

[1] *Principles*, pp. 250-1.

[2] *The New Criticism* (Nova Iorque, 1941). Copyright 1941 por New Directions e reeditado com autorização do editor.

crítica ao «analisar o objecto poético» é vão. Vão é também o trabalho do poeta que dá ao poema uma «forma» especial. Como Richards diz:

> O poema não é necessário naquela forma; e nunca saberemos provàvelmente qual será a forma adequada. Eu, pelo menos, sinto que não posso saber o que é que no poema constitui o estímulo [1].

É, na realidade, discutível se Richards consegue separar o seu desejado «equilíbrio estável» de todas as relações com «a estrutura do objecto estimulante». Embora Richards tenha o cuidado de dizer que esse equilíbrio estável não é «peculiar à Tragédia», é significativamente na tragédia, a forma de literatura em que os conflitos e as tensões são óbvias características estruturais, que ele encontra os seus exemplos mais claros. Também Nietzsche havia verificado que na tragédia «os contrastes são superados» e as «oposições» são «conquistadas» [2] e a sua insistência em que os «maiores artistas são aqueles que «fazem ressaltar a harmonia de cada discórdia» reforça a ideia de que Nietzsche previu a concepção de Richards de «uma poética de inclusão», embora Nietzsche desse à sua «inclusão» uma clara referência estrutural. Esta concepção de uma harmonia mais rica e mais intrincada, alcançada pela resolução de discórdias aparentes, não é a menos importante das características «musicais» que Nietzsche atribui à tragédia, em oposição à «mais fluida» harmonia de obras menos ambiciosas.

O próprio Richards, quando sugere que podemos ensaiar a estabilidade dessa poética expondo-a à contemplação irónica, parece considerar como estrutural o traço distintivo da poesia «inclusiva». Porque, embora o leitor forneça a distorção irónica, o subsequente colapso do poema imperfeito é um colapso estrutural.

A insistência de Richards em que a ironia é «tão constantemente» uma característica da mais elevada espécie de poesia faz lembrar uma das afirmações de Solger de que a ironia é «co-extensiva à arte» [3]. Também sugere a comparação com a noção de T. S. Eliot de que a função do «espírito» é fornecer «equilíbrio interno» ao poema em que ele ocorre. Se a ironia de Richards não for destinada a promover a estabilidade da experiência é, pelo menos, um sintoma de estabilidade. A noção de Eliot acerca do «espírito» parece ser o complemento da concepção de Nietzsche de uma «harmonia» extraída de «cada discórdia». Porque ao dizer

---

[1] *The New Criticism*, p. 32.
[2] Cf. Cap. XXV.
[3] Cf. Cap. XVII.

que a poesia espirituosa implica «na expressão de cada experiência o reconhecimento do facto «de serem possíveis... outras espécies de experiência» [1], Eliot está a dizer que o «espírito» chama a nossa atenção para o discordante em potência, isto é, que a unidade do poema espirituoso não é uma unidade fàcilmente ganha glosando sobre os elementos discordantes da experiência humana.

Contudo, tais reafirmações das concepções de Richards de «inclusão» e de «tensão» escassamente poderiam apaziguar um crítico como Ransom. Imparcialmente ele condena tanto Richards como Eliot por falarem acerca da reconciliação do que ele considera, com efeito, irreconciliável:

> Na minha opinião, os opostos nunca se podem considerar resolvidos ou reconciliados, só porque entraram no mesmo poema, ou entraram no mesmo complexo de experiência afectiva para ali criarem uma espécie de «tensão»; se chegar a haver resolução, tem de ser uma resolução lógica; quando não há resolução, temos um poema sem unidade estrutural; e esta é precisamente a intenção da ironia, que é portanto algo de muito especial e deve ser ocasional [2].

Este depoimento é de um trecho com a crítica de Ransom à concepção de poesia metafísica de Eliot: «Aqui a aspiração é para uma espécie de fusão de duas experiências que usualmente se repelem uma à outra», e Ransom previne-nos para não sermos «os loucos do brilhante mas impraticável ideal da «unidade» ou da «fusão»» [3]. Assim, na natureza especial e limitada da ironia, ele toma posição ao lado de Irving Babbitt e dos novos Humanistas [4]. Longe de ser uma «característica constante» da boa poesia, a ironia significa para Ransom uma incapacidade de unificar. «Numa forma mordaz de ironia», escreve ele, «as oposições produzem um efeito indeciso, tal como na tragédia há uma oposição com um efeito negativo» [5]. Richards teve o cuidado de distinguir a poesia do «equilíbrio harmonioso» (de que a ironia «é uma característica tão constante») da simples «irresolução». O argumento de Ransom é que a poesia irónica pode representar apenas irresolução: isto é, as oposições «produzem um efeito indeciso».

Ransom não é menos firme em rejeitar Eliot. Embora ele tenha chamado a Eliot «O Crítico Histórico», diz que a teoria poética de Eliot

---

[1] «Andrew Marvell» (1921) *Selected Essays, 1917-32* (Nova Iorque, 1932), p. 262, com autorização dos editores Harcourt, Brace and Company, Inc.

[2] *The New Criticism*, p. 95.

[3] *The New Criticism*, p. 183.

[4] Cf. Cap. XX.

[5] *The New Criticism*, p. 96.

é «equivalente a uma versão da teoria psicológica de Richards» [1]. Há alguma psicologia em Eliot; e há certas concepções que ele compartilha com Richards. Podemos recordar o depoimento de Eliot segundo o qual para o poeta o barulho de uma máquina de escrever e o cheiro dos cozinhados, ler Espinosa ou apaixonar-se — experiências que para o homem vulgar nada têm que ver umas com as outras — «estão sempre a formar novos todos» [2]. E podemos pôr-lhe ao lado este trecho de Richards:

> O giro dos pombos em Trafalgar Square pode parecer não ter relação com a cor da água nos lagos, com o tom da voz de um orador ou com o rumo das suas observações. Um limitado campo de estimulação é tudo o que podemos conseguir, e não damos atenção ao resto. Mas o artista não, e quando necessita dele, tem-no à sua disposição [3].

A menos que se reconheça a extensão das concordâncias entre Richards e Eliot, é difícil compreender a facilidade relativa com que a influência de Richards sobre a crítica se fundiu com a de Eliot, e é difícil explicar algumas das mais recentes ideias da própria crítica de Richards — ver o capítulo seguinte. Contudo, as diferenças entre Eliot e Richards são muito importantes, principalmente na forma de tratar o pensamento e a sensibilidade. Apesar de algumas hesitações e confusões encorajadas pelo emprego ocasional de uma terminologia afectiva, Eliot mantém a sua ousada afirmação de que um poema é uma *fusão* do pensamento e da sensibilidade. Por outro lado, Richards esforçou-se desde o início por manter uma cuidadosa distinção entre o estado emocional provocado no leitor (o equilíbrio dos impulsos ou estado de sinestesia), e os meios utilizados para produzir esse estado emocional.

5

Os esforços de Richards para distinguir entre o efeito emocional produzido no leitor e os meios pelos quais é produzido, origina na sua crítica toda uma série de diferenciações relacionadas: entre o valor (conteúdo) e a comunicação (condicionada pela forma); entre o «mau» que resulta da comunicação ao leitor de uma experiência sem valor e o «mau» que resulta da comunicação defeituosa do que era presumìvelmente uma experiência valiosa; entre a crítica técnica (que Richards define como

---

[1] *The New Criticism*, p. 152.
[2] *Selected Essays*, p. 247.
[3] *Principles*, p. 185.

estando relacionada com a formação do objecto estimulante) e a crítica avaliadora (que trata do valor da experiência comunicada). Uma exploração de alguns destes tópicos fornece impressionantes exemplos das dificuldades com que uma teoria afectiva sobrecarrega um crítico que tem sensibilidade literária autêntica, e cuja mais profunda fidelidade é evidentemente para com a poesia, mais do que para com a psicologia da reacção do leitor.

Em *The Principles of Literary Criticism*, Richards exemplificou as duas espécies de «mau» utilizando um pequeno poema imagista de H. D. e um soneto de amor, bastante verboso, de Ella Wheeler Wilcox. O fragmento de verso imagista de H. D. falhou por não comunicar suficientemente a experiência valiosa que Richards admite que o poeta possa ter tido. O soneto de Wilcox falhou porque a experiência que comunicava — de modo por de mais evidente — não tinha valor. O soneto era dominado por uma elaborada analogia entre o Verão e o Amor, e a Amizade e o Outono. E Richards faz notar que os leitores «que têm impulsos adequados no que se refere a *qualquer* dos quatro sistemas principais (de impulsos) envolvidos», nesta composição, não são «acalmados» pelo poema. «Sòmente naqueles que fazem certos ajustamentos estereotipados e convencionais é que a magia actua» [1].

Todavia, teria sido mais simples tratar da adequação da imagística do que da adequação dos «impulsos». Um crítico do poema poderia ter dito que qualquer leitor que tivesse dado atenção ao imagismo do poema tê-lo-ia achado absurdamente confuso. Se o leitor soubesse qualquer coisa acerca do Outono saberia que um dia de Outono com «um toque de geada... no ar» tende a ser revigorante e cintilante, e não enevoado, com a doçura do verão de S. Martinho. Se soubesse alguma coisa acerca do amor, só dificilmente poderia ficar satisfeito com a metamorfose do Amor em «uma Amizade de olhos largos» através de uma espécie de dissolução de uma figura òbviamente convencional e alegórica numa outra [2].

Apesar de superficialmente plausível, a distinção entre uma comunicação defeituosa e a falta de «valor» da experiência comunicada não pode ser mantida. Apenas podemos especular acerca de valores que não são revelados no próprio poema. Que possa ter havido uma valiosa experi-

---

[1] *Principles*, p. 202.

[2] Como medida da coerência própria de um poema genuíno podemos pôr em contraste com o soneto de Wilcox o «To Autumn» de Keats, no qual a «perfeição» de um dia de Outono é feita subsistir *com* uma nota de melancolia, ou com «How Like a Winter hath mine Absence Been», de Shakespeare, onde se encontra um perfeito alinhamento das vicissitudes do amor com as variações estacionais, ou com «The Cameo», de Edna St. Vincent Millay, que nos dá uma versão «coerente» de algo parecido com o tema específico do poema de Wilcox.

ência por detrás do «The Pool» de H. D. é e deve continuar a ser uma pura hipótese. Por outro lado, *podíamos* argumentar que a suposta clareza do soneto de Wilcox é na realidade uma ilusão porque o que é intrincadamente confuso não pode ter «clareza». O «mau» neste poema consiste numa pretensão de coerência que não foi bem sucedida; a analogia entre Verão-Outono e Amor-Amizade é afirmada mas nunca chega a ser realizada dramàticamente. O acto essencial da condenação do poema consiste portanto em expor a sua *incoerência* básica [1].

O motivo para as várias «separações» de Richards está evidentemente enraizado no seu desejo de discutir a poesia em termos de estímulos e respostas. Este facto nota-se mais claramente na sua tentativa de distinguir as observações «técnicas» das «críticas» (i. e. avaliadoras). Ele considera importante a distinção porque, como escreve, o erro de tomar «os meios pelo fim, a técnica pelo valor, é, com efeito, a armadilha de maior êxito para desorientar o crítico» [2]. Todavia, na mesma página, Richards fala da sua crença numa teoria *orgânica* da poesia. Levantam-se problemas: em que sentido pode uma parte de um poema ser considerada como meio de alcançar um fim? Evidentemente há um sentido segundo o qual todas as partes de um conjunto orgânico podem ser recìprocamente meios e fins. O cérebro é um «meio» para o funcionamento do coração e o coração um «meio» para o funcionamento do cérebro. Mas num poema não se vê claramente como pode haver fins e meios; a relação correcta parece ser a de partes com o todo.

Em 1934 o próprio Richards já desconfiava desta distinção. Em *Coleridge on Imagination* escreveu:

> É com decepcionante facilidade... que a investigação [do significado poético] se divide em perguntas sobre o *quê* e o *como*. Ou em perguntas sobre os *métodos* que o poeta

---

[1] A própria preocupação de Richards com os perniciosos efeitos sociais da arte de má qualidade parece ser bem servida por este relato, como por um seu: o leitor que deseja apenas que sejam titiladas as suas respostas acumuladas, que se contenta com certos «desajustamentos estereotipados e convencionais», é um leitor esquecido da espécie de incoerência que caracteriza o soneto de Wilcox. Um tal leitor ficará confundido com a incoerência de «The Pool» de H. D., mas a incoerência do soneto de Wilcox, por reflectir as suas próprias distorções e simplificações, será provàvelmente vista noutros termos: como uma exaltada e clara visão da vida. A sua incapacidade de compreender um poema — qualquer poema — pode bem ser contígua com a sua incapacidade de compreender as suas próprias experiências; mas com este último problema afastamo-nos do campo da crítica para considerações sobre educação, ética, e análise da cultura popular.

[2] *Principles*, p. 24.

> emprega e os *feitos* que ele consegue com esses meios. Ou em perguntas sobre os seus *meios* e os seus *fins*. Ou acerca do *caminho* da sua obra e o *para onde* [1].

Embora ele considere para certos propósitos «necessária» a divisão, e para outros «cómoda», previne-nos de que ela tende a deformar o significado total da obra abstraindo «algum componente para o tratar como sendo o *para onde* e para o opor aos restantes como sendo o seu *caminho* [2].

6

A mais conhecida e a mais radical das separações de Richards é, evidentemente, a que ele fez entre a «utilização» emotiva e referencial da linguagem [3]. Richards negou à poesia qualquer verdade de referência e argumentou que a «verdade aplicada à obra de arte poderia apenas significar a «necessidade interior» ou «justeza» da obra de arte: isto é, ao passo que a verdade científica tem que ver com a correspondência com a natureza da realidade, a «verdade» artística é um assunto de coerência interna.

> A «Verdade» de *Robinson Crusoe* é a verosimilhança das coisas que nos são contadas, a sua aceitação nos interesses dos efeitos da narrativa e não na sua correspondência com quaisquer factos reais passados com Alexander Selkirk ou outro. Idênticamente a falsidade de finais felizes para *Lear* ou *Don Quixote* resulta da incapacidade de serem aceites por aqueles que reagiram totalmente ao resto da obra. É neste sentido que a «Verdade» é equivalente «à necessidade interior» ou coerência. É «verdadeiro» ou «interiormente necessário» aquilo que completa ou concorda com o resto da experiência...[4]

Em resumo, a «verdade» de *Robinson Crusoe* ou de *King Lear* não tem nada que ver com a verdade objectiva. Os «efeitos da narrativa» que determinam a «aceitação» das «coisas que nos contam» são efeitos psicológicos. O final feliz apresentado por Nahum Tate para *Lear* é «falso» por estar em desacordo com o resto da peça; a peça é «verdadeira» como um todo, apenas em virtude de provocar os efeitos psicológicos

---

1 *Coleridge on Imagination* (Nova Iorque, 1934), p. 198.
2 *Coleridge on Imagination*, p. 199.
3 *Principles*, p. 261. ff.
4 *Principles*, p. 269.

apropriados, ajudando-nos, isto é, «comandando as nossas atitudes em relação uns aos outros e em relação ao mundo». É esta a razão por que não «precisamos de crenças» para ler o *King Lear*. Todavia Richards vai muito mais longe e escreve que «não devemos ter [crenças] para ler o *King Lear*» [1]; porque as crenças, com as suas reivindicações de verdade objectiva, perturbariam a coerência interna, a «necessidade interior» que é a única «verdade» que Richards concede à peça.

Tal é a solução de Richards para o conflito da ciência com a poesia: tão drástica como nítida. Não podia haver conflito pela boa razão de não haver um terreno comum no qual a ciência e a poesia (pròpriamente compreendidas) pudessem encontrar-se. Teriam de usar aspectos radicalmente diferentes da linguagem.

Há evidentemente certas coisas que Robinson Crusoe não pode fazer, porque violariam a ideia que fazemos do seu carácter, tal como é modelado nas primeiras páginas. O final feliz que Nahum Tate impõe em *King Lear* pura e simplesmente não está de acordo com as partes iniciais da peça. E todavia mais coisas poderiam contribuir para a nossa rejeição para além do que está contido nos primeiros capítulos ou primeiras cenas de um dado romance ou de uma peça: nós apelamos, e somos influenciados por elas, para as nossas relações anteriores com os seres humanos. Quando decidimos que Crusoe não pode fazer isto ou aquilo baseamo-nos nas nossas noções de psicologia humana — talvez noções muito gerais — mas noções que se referem a um mundo exterior aos limites da própria obra de arte. Nem mesmo o mundo das fábulas de Esopo, nem o do conto de fadas, nem o da «ficção científica», cortaram todas as relações com o mundo da nossa experiência.

Teria havido menos discussão se a separação da poesia de toda a «referência», feita por Richards, não tivesse ido além de se dizer que o leitor de Shakespeare não tinha que se preocupar com a inexactidão da história escocesa de *Macbeth*, ou que o leitor de Coleridge não tinha razão para se perturbar com descrições tão cientìficamente impossíveis como aquelas que colocam uma estrela na ponta inferior da lua. Neste nível, a separação entre a poesia e a história, e entre a poesia e a ciência, já tinha sido feita pelos antigos. Mas Richards, indo mais longe, parecia afirmar que a poesia era literalmente absurda embora, por motivos ligados à sua teoria psicológica, uma espécie particularmente valiosa, de absurdo. Era difícil para críticos como Allen Tate e John Crowe Ransom admitir que alguém pudesse negar a verdade da poesia, e ao mesmo tempo afirmar à maneira de Mathew Arnold que a «poesia podia salvar-nos».

---

[1] *Science and Poetry* (Londres, 1925; 2.ª ed. 1926), p. 67.

7

Todavia, a tentação de fazer tais cortes e separações como as que faz Richards mantém-se teimosamente persistente na crítica moderna. Um exemplo impressionante encontra-se na própria obra de Ransom. Já neste capítulo nos referimos à negação de Ransom de poder haver alguma «fusão» de «experiências que ordinàriamente se repelem umas às outras» [1] — noção que é mantida por Richards e por Eliot.

Ransom estabeleceu uma distinção crucial entre a *textura* e a *estrutura* de um poema. A textura de um poema é constituída pelos seus ricos valores locais, a qualidade das coisas na sua «objectualidade de coisas». A estrutura é o «argumento» do poema. Dá ao poema a forma que ele tem; regula a reunião dos dados sensoriais, fornecendo ordem e direcção. Falando com propriedade, a ciência não tem textura; é conteúdo com pura estrutura, e não exibe qualquer particularidade rica. Por outro lado, um poema tem uma textura *e* uma estrutura. Embora a textura não seja estritamente relevante para a lógica do poema, afecta, apesar de tudo, a forma do poema; fá-lo *embaraçando* o argumento. A própria irrelevância da textura torna-se assim importante. Devido à sua presença, obtemos, não um argumento de linhas aerodinâmicas, mas um argumento que se complicou depois de ter sido embaraçado e desviado, e ter assim ameaçado o seu próprio sucesso. No final temos a nossa lógica, mas sòmente depois de uma viva recordação dos aspectos da realidade com que a lógica não pode lutar.

A principal razão do descontentamento de Ransom com a teoria de Richards era a sua afectividade, e Ransom deu realce ao elemento cognitivo na sua própria teoria. Mas esta teria de ser descrita como uma espécie de teoria cognitiva «bifocal»: a poesia, através da sua estrutura e textura, dá-nos respectivamente o conhecimento dos universais e o conhecimento dos particulares. A poesia é um complemento da ciência que, limitando-se aos universais, sòmente pode reflectir um mundo de abstracções. Ransom entrega o reino dos universais à ciência e retém para a poesia sòmente uma apreensão dos particulares.

Aqui temos alguns problemas: estarão os dois conhecimentos no mesmo plano? Podemos evitar que eles se fundam? Ou funcionam intermitentemente e, se assim for, haverá alguma razão para aparecerem relacionados um com o outro? Ransom rejeitou qualquer noção da união dos níveis, como uma impossível mistura de óleo e água: nenhum dos componentes se dissolverá no outro. O que ele propõe

---

[1] Ver p. 738.

terá de ser descrito como uma espécie de emulsão—as pequenas gotículas de «conhecimento» local ficam suspensas, e são difundidas através do outro «conhecimento» dos universais.

> [A imaginação] apresenta ao espírito reflectivo a particularidade da natureza; ao passo que há outro órgão, trabalhando devido a uma técnica dos universais, que nos dá a ciência [1].

Numa interpretação rigorosa Ransom parece limitar a imaginação a assuntos como a reflexão de cheiros, impressões tácteis, tom, cores e outras sensações, deixando de fora outros padrões, tais como os que são urdidos pela imaginação «moral».

A doutrina da irrelevância da textura levanta outro enorme problema. Yvor Winters perguntou porque é que, em vista da irrelevância de toda a textura, um detalhe «irrelevante» deveria ser preferido a outro [2]. «To his Coy Mistress» de Marvell é, em termos da tese de Ransom, o belo poema que é, porque o argumento do apaixonado faz uma corrida de obstáculos antes de chegar à sua conclusão. Mas Winters conjectura que, em termos de uma teoria como essa, o poema de Crashaw «The Weeper» mostraria ser ainda um poema mais belo, por o seu argumento ser até mais obstrutivamente dificultado pela irrelevância da sua textura [3]. A irrelevância, diz ele, é irrelevância. Argumentar que algumas formas irrelevantes de detalhe são mais adequadas para o poema do que outras formas irrelevantes de detalhe, seria admitir que *irrelevante* não é, afinal de contas, o termo indicado.

A teoria de Ransom de que «dificultar» o argumento dá à poesia um conhecimento especial da particularidade, encontra um paralelo na noção de Eastman de que a hiperconsciencialização alcançada pela poesia deriva da «obstrução». Como se apontou anteriormente neste capítulo, Eastman considera que a função da arte é elevar a consciência. O artista consegue-o estimulando uma resposta mas pondo-lhe todavia obstáculos. Fazendo uma comparação: vestir um casaco é em grande parte uma acção automática; não necessitamos de estar conscientes, e usualmente não estamos completamente conscientes daquilo que estamos a fazer. Mas se o forro da manga estiver rasgado e o acto de introduzir o

---

[1] *The World's Body* (Nova Iorque, 1938), p. 156.

[2] *The Anatomy of Nonsense* (1943), incluído e transcrito de *In Defense of Reason* por Yvor Winters com autorização do editor, Alan Swallow. Copyright 1937 e 1947 por Yvor Winters, pp. 537-9.

[3] *In Defense of Reason*, pp. 538-9.

braço se tornar inesperadamente difícil, ficamos intensamente conscientes do que estamos a fazer. E assim:

> [A arte] deve provocar uma reacção e deve todavia impedi-la, criando no nosso sistema nervoso uma tensão suficiente e exactamente calculada para nos tornar completamente conscientes de estarmos a viver qualquer coisa — seja ela o que for [1].

Para continuar com o paralelismo entre Ransom e Eastman: Eastman afirma que a «identificação impraticável» feita pela metáfora e o «luxo de adjectivos ricos e surpreendentes e as expressões figurativas... não ajudam a explicar como mapas e ilustrações, mas antes obscurecem o significado da frase onde figuram» [2]. Ransom teve o cuidado de fazer os seus detalhes de textura «pouco práticos» e de mostrar que do ponto de vista da prosa eles são «luxo»; todavia insiste em que é justamente por eles serem impraticáveis que nos forçam a aceitar a rica particularidade da experiência. Mas a doutrina poética de Eastman é francamente afectiva e psicológica [3].

Num exame mais atento, a função que Ransom dá ao «depoimento» ou «estrutura» na poesia assemelha-se à dada ao depoimento na poesia por Richards. Richards põe em evidência que na poesia os depoimentos referenciais não são importantes em si próprios, embora com frequência e até usualmente devam aparecer «*como condições* para, ou *fases*, de um

---

[1] *The Literary Mind*, p. 205. Richards criticou muito a descuidada indiferença de Eastman «seja lá o que for». Diz ele que, se amarrarmos um homem e nos aproximarmos dele brandindo uma vara de ferro incandescente — estimulando e todavia impedindo uma resposta — produzimos uma consciencialização espectacularmente elevada, que pode ser chamada tudo menos arte. Ver *The Philosophy of Rhetoric* (Nova Iorque, 1936), p. 124.

[2] *The Literary Mind*, p. 183.

[3] O elogio de Richards por Eastman resume-se apenas ao elogio dos seus sérios esforços em aplicar a psicologia à crítica. Eastman tem pouca paciência para com os resultados obtidos. Ele não encontra no «harmonioso equilíbrio de impulsos» de Richards «nenhuma estética». Se por acaso encontramos numa obra de arte uma «reconciliação dos nossos impulsos em conflito», então essa arte específica «além de ser arte... é para nós uma espécie de remédio» (*The Literary Mind*, p. 205). Mas em geral a arte não é, e nenhuma arte necessita de ser, medicinal. Eastman deplora em Richards a tentativa de considerar o científico (o referencial) separado do emotivo. A interpretação científica de um acontecimento (por ex., que a serpente no meio do caminho não é uma víbora, mas sim uma cobra-capelo) pode evocar tanta emoção e fazer com que o perceptivo salte tão ràpidamente como uma interpretação meramente «emotiva» — além de ser melhor base para uma acção adequada. (*The Literary Mind*, p. 302).

subsequente desenvolvimento das atitudes» — elementos que *são* importantes [1]. De modo idêntico, Ransom realça o facto de que um poeta não pode dispensar a estrutura (isto é, o argumento determinante): o espírito humano é constituído de tal forma, que necessita de ter um argumento para seguir. Mas Ransom admite que a maioria dos argumentos são normalmente em si próprios assuntos insípidos [2]; seguimos, na realidade, o caminho do argumento por causa dos detalhes que ladeiam o caminho. Somos tentados a colher uma margarida ou a espreitar para uma moita de forma estranha (os elementos da «textura»). Continuamos a regressar ao caminho e eventualmente chegamos ao destino escolhido, mas chegamos depois de termos visto a paisagem — como não teríamos se nos mantivéssemos no estreito e rectilíneo caminho da ciência. Os detalhes acidentais dão o seu valor à jornada [3]. Tanto para Ransom como para Richards, os depoimentos feitos no poema são importantes apenas se forem um meio para outra coisa qualquer.

A justificação de Ransom, da estrutura poética, não menos que a de Richards, assenta no apelo à psicologia: isto é, os seres humanos exigem pelo menos um argumento aparente; não engoliremos o nosso detalhe local por si só. Ransom observa que «é difícil dizer-se o que é que a poesia pretende através da sua estranha estrutura», e a constituição da poesia, como ele a descreveu, *é* estranha — tão estranha, que podemos desesperar de a explicar em termos de qualquer entelequia de si própria. Sòmente os anelos da psique humana podem explicá-la, e Ransom, numa fase tardia da sua teoria [4], veio procurar uma explicação à psicologia freudiana. O *ego* consciente e racional floresce sobre a ordenação nítida e limpa, mas o *id* inconsciente necessita para seu sustento de pormenores concretos e imprevisíveis. A poesia contribui assim para a saúde do espírito e a ulterior posição de Ransom tende a aproximar-se nalguns pontos da posição anterior de Richards. Este facto, tomado conjuntamente com o facto contrário de Richards, na *sua* própria crítica ulterior, se ter deslocado para uma posição cognitiva, é testemunho eloquente das dificuldades inerentes a qualquer teoria crítica que começa por separar o valor e o conhecimento — quer seja Richards separando o uso emotivo da linguagem do seu uso referencial, quer seja Ransom separando a valiosa «textura» ilógica da «estrutura» lógica. O crítico pode ainda utilizar

---

[1] *Principles of Literary Criticism*, p. 267.

[2] A paráfrase de um poema, escreve Ransom, «é uma interpretação justa de uma estrutura lógica»; e como até mesmo a paráfrase de um bom poema revela usualmente um argumento indistinto e vulgar, ele conclui que a estrutura não é o elemento valioso do poema.

[3] *The New Criticism*, p. 73 e pp. 184-5.

[4] Ver em especial dois artigos em *The Kenyon Review*, IX (Verão e Outono de 1947), n.os 3 e 4.

argumentos que aproximem a sua teoria de um ponto de vista cognitivo, mas como o valor do poema é uma coisa que não pode ser figurada no significado poético que temos diante de nós, é preciso recorrer à psicologia, quer no começo quer no fim, para justificar os elementos irracionais a que se deu valor.

O apelo de Ransom a Freud é contudo algo surpreendente em vista da embaraçosa simplicidade da visão que o próprio Freud tem da literatura como oferecendo uma espécie de satisfação substitutiva, teoria a que aludimos em breves traços no início deste capítulo [1]. Mas deve-se observar que o conceito que Freud tem do espírito e do seu funcionamento exerceu profunda influência, até mesmo sobre críticos que se mostravam dispostos a repudiar como imprópria a teoria específica de Freud sobre a literatura. Por exemplo, Lionel Trilling, que admite que Freud disse «muitas coisas desajeitadas e enganosas sobre Arte», e aponta que Freud chega a falar da arte com «o que se deve chamar desprezo» [2], aconselha-nos, no entanto, a não subestimar a contribuição dada por Freud à crítica literária.

8

Há uma certa propriedade em terminar este capítulo com algumas observações sobre Freud, tal como o começámos, tanto mais que as que foram feitas nas primeiras páginas mal fazem justiça à sua influência. Devemos a Freud todo um novo vocabulário psicológico — o *Id*, o *Ego*, o *Super-Ego*, a *transferência* e a *repressão*, são apenas alguns dos seus termos — um vocabulário que reflecte uma nova concepção da psique e do seu funcionamento. Ao elucidar o conteúdo simbólico dos sonhos, e o modo como é executado «o trabalho do sonho» — através da *condensação*, da *substituição*, e da *deslocação* — e ao chamar a atenção para os *motivos* típicos (como o complexo de Édipo) que ocorrem na literatura, Freud alargou as nossas noções da riqueza e da complexidade que um símbolo literário pode alcançar. No seu conceito de *sobredeterminação* ou múltipla relevância da linguagem utilizada com exactidão, Freud pôs em paralelo alguns conceitos mais especìficamente literários de conteúdos verbais ambíguos, como aqueles que iremos considerar em capítulos subsequentes. O resumo feito por Trilling do trabalho de Freud neste campo não é provàvelmente exagerado:

> No século XVIII Vico falou da linguagem metafórica, imagística, das fases iniciais da cultura; foi deixado a Freud o descobrir como, numa era científica, ainda sentimos e

---

[1] Ver p. 726.

[2] *The Liberal Imagination*, p. 42.

pensamos em formações figurativas, e o criar uma ciência de tropos, de metáforas e suas variantes, sinédoque e metonímia [1], que é na realidade a psicanálise.

O valor dos instrumentos que Freud deu à crítica literária tem de ser reconhecido, mesmo que esses instrumentos estejam à mercê de quem os utiliza, e quem os utiliza esteja por sua vez à mercê da teoria literária que eles contenham. Uma nova «ciência dos tropos» não fornece necessàriamente uma nova teoria da literatura. Basta dizer que até agora a maioria dos estudos críticos sobre Freud se tem dedicado à psicanálise do artista [2] fazendo suposições discutíveis acerca da obra realizada por ele, ou tem-se ocupado do efeito da obra sobre o leitor, tendendo assim a deslocar-se para estudos da psicologia do leitor.

A mais frutuosa e intensa aplicação à literatura de algo como uma nova «ciência dos tropos» surgiu com efeito mais da influência de Richards do que da de Freud, e este facto serve para realçar a diferença entre o afectivismo de Richards e o de Freud. (O facto de alguns dos mais brilhantes estudos críticos «freudianos» terem sido feitos por críticos como William Empson, os quais estão ainda em maior dívida para com Richards, tende a confirmar esta opinião.) Como Susanne Langer diz: fazer de toda a arte uma função natural auto-expressiva como o sonho e a «fantasia» tende a pôr a par a boa e a má arte. «Ninguém diz de uma pessoa adormecida que os seus sonhos são desastrados, nem de um neurótico que os seus sintomas estão descuidadamente misturados uns com os outros; mas um poema pode, certamente, ser acusado de inaptidão e descuido» [3]. Por outro lado Richards, desde o início, chamou a atenção para o problema de separar a boa arte da má, e conseguiu, em grande parte, apesar das suas mais extravagantes teorias, realçar a estrutura orgânica da obra em si mesma.

---

[1] *The Liberal Imagination*, p. 53.

[2] Ver, por exemplo, Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus* (Londres, 1911), no qual ele tenta fazer uma sondagem ao «mais profundo trabalho do espírito de Shakespeare». A crítica de Trilling sobre a suposição de Jones encontra-se em *The Liberal Imagination*, pp. 48-51. Ver também *The Psycho-Analyst and the Artist*, de Daniel E. Schneider, (Nova Iorque, 1950): e *Psychoanalytic Exploration of Art*, de Ernest Kris (Nova Iorque, 1952). O Dr. Kris comenta (p. 286) que «os críticos literários parecem ùltimamente estar cansados da intrusão da psicanálise. Embora delicadamente, afirmam — e fazem-no com razão — a sua independência».

[3] *Feeling and Form* (Nova Iorque, 1953), p. 245.

SUPLEMENTO

A selecção deve ser cuidadosa por ter atrás de si um motivo constante. Este motivo é simplesmente a experiência. Tal como as pessoas sentem a vida, assim devem sentir a arte que está mais estreitamente relacionada com ela. Esta proximidade de relações é o que nunca devemos esquecer quando falamos do esforço do romance. Muitas pessoas falam dele como forma fictícia, artificial, um produto da habilidade cuja finalidade é alterar e dispor as coisas que nos rodeiam, traduzindo-as em moldes convencionais e tradicionais. Mas esta é uma visão do assunto que não vai longe, que condena a arte à eterna repetição de alguns *clichés* familiares, que corta ràpidamente o seu desenvolvimento, e nos leva direitinhos para um beco sem saída. É a tentativa de captar a nota, o truque, o estranho e irregular ritmo da vida que mantém a ficção de pé.

Na medida em que o que ela nos oferece é a vida *sem* re-organização sentimos que estamos a tocar a verdade; na medida em que a vemos *com* re-organização sentimos que estamos a ser postos diante de um sucedâneo, de uma transigência e convenção. É vulgar ouvir observações feitas com extraordinária segurança sobre este assunto da re-organização, de que se fala frequentemente como se fosse a última palavra em arte. O senhor Besant parece-me correr o perigo de cair num erro maior com a sua descuidada maneira de falar acerca da «Selecção». A arte é essencialmente selecção, mas é uma selecção cujo maior cuidado é o ser típica, ser inclusiva. Para muitas pessoas a arte significa vidraças de janela cor-de-rosa, e selecção significa colher flores para dar um ramo à Srª. Grundy.

— Henry James, *The Art of Fiction* (Nova Iorque, 1948), pp, 16-17.

A ironia surge quando tentamos, por interacção dos termos uns sobre os outros, produzir um desenvolvimento que utiliza todos os termos. Daqui resulta que, do ponto de vista desta forma total (esta «perspectiva das perspectivas»), nenhuma das «subperspectivas» participantes pode ser tratada como rigorosamente exacta ou rigorosamente errada. Todas são vozes, personalidades, ou posições, que se afectam integralmente umas às outras. Quando a dialéctica é pròpriamente formada, elas são o número certo de caracteres necessários para produzir o desenvolvimento total. Portanto, voltando à nossa sugestão de ampliar o padrão de sinédoque para que inclua pares reversíveis tais como doença-cura, herói--vilão, activo-passivo, poderemos «irònicamente» notar a função da

doença «realizando» a cura, ou a função da cura «perpetuando» as influências da doença. Ou deveríamos notar que sòmente através duma experiência interna e externa da loucura poderíamos possuir (na nossa inteligência ou imaginação) «caracteres» suficientes para alguma medida de desenvolvimento para além da loucura.

Usualmente as pessoas confundem a dialéctica com o relativismo. É de notar que a dialéctica (ou o dramático) tenta explicitamente estabelecer uma série distinta de caracteres, todos protestando de forma variàvelmente discordante ou em oposição uns com os outros, sem mais reflexão nem pensamento. É certamente relativista, por exemplo, afirmar que qualquer termo (como por uma perspectiva metafórica) pode ser visto do ponto de vista de qualquer outro termo. Na medida em que os termos são assim encorajados a participar num ordenado desenvolvimento parlamentar, a dialéctica desta participação produz (no observador que considera o todo a partir da participação de todos os termos mais do que a partir de qualquer um dos participantes) uma «certeza resultante» de qualidade diferente, necessàriamente irónica, dado que necessita que todas as subcertezas não sejam consideradas nem verdadeiras nem falsas mas *contributárias* (como nós fomos levados a pensar da certeza resultante ou «perspectiva das perspectivas», como um nome, e pensar de todas as vozes contributárias como modificadoras necessárias desse nome).

— Transcrito com autorização dos editores de *A Grammar of Motives* por Kenneth Burke. Copyright, 1945, por Prentice-Hall, Inc.

É possível interpretar a reacção estética por forma puramente subjectiva, negando que a qualidade estética caracteriza realmente o objecto de que temos consciência. O subjectivista admite que a resposta estética tem características psicológicas que a distinguem de outros tipos de resposta. Mas ele nega que alguns objectos de que temos consciência possuem na realidade em maior ou menor grau carácter estético objectivo próprio. Ele explica a *aparente* objectividade da qualidade estética, dizendo que nós projectamos inconscientemente os nossos sentimentos estéticos no objecto do nosso conhecimento, e assim lhe atribuímos uma qualidade que o objecto em si mesmo não tem. O subjectivista pode admitir que alguns objectos ocasionam esta projecção mais ràpidamente que outros, e que algumas preferências são idiossincrásicas, algumas mais gerais e algumas muito espalhadas. Mas este facto é explicado apenas em termos de variações temperamentais, hábitos e tradições culturais, e de modo algum em termos de presença ou de ausência de uma qualidade estética em diferentes objectos de percepção. A qualidade estética é assim uma mera função de avaliação estética, e por sua vez a avaliação não é concebida como descoberta de uma qualidade objectiva nas coisas...

A qualidade estética é, julgo eu, tão objectiva como as qualidades secundárias da cor e do som, e pode (segundo G. E. Moore) ser intitulada uma qualidade terciária. É «objectiva» no sentido de na realidade caracterizar certos objectos de percepção e não outros, e portanto como que esperando ser descoberta pelo observador estèticamente sensível. É correctamente descrita como objectiva por satisfazer o critério genérico da objectividade, a saber, a ordem coerciva. A qualidade estética é apreendida pelo observador de espírito estético como uma qualidade que se lhe apresenta com poder compulsivo; que caracteriza diferentes objectos em graus diferentes em conformidade com certos princípios básicos; que ele pode redescobrir em diferentes ocasiões e explorar como explora outras qualidades objectivas; e que observadores estèticamente sensíveis podem também descobrir e investigar.

Adoptei esta posição porque me parece representar com justiça a interpretação normal da experiência estética feita pelo leigo sensível e pelo crítico atento, enquanto a interpretação subjectivista faz uma desnecessária violência a esta experiência... o fardo da prova deve repousar com o filósofo iconoclasta. E nenhuma defesa do subjectivismo formulada até agora me parece ser convincente ou até mesmo plausível. Irei portanto partir do princípio da objectividade da qualidade estética na análise que se segue.

— Theodore Meyer Greene, *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton, 1947) p. 4, com autorização da Princeton University Press, Editores.

CAPÍTULO XXVIII

O PRINCÍPIO SEMÂNTICO

1 — Coleridge como «semasiologista»: as suas análises verbais das sínteses imaginativas — a crítica prática de Richards e as suas implicações cognitivas. 2 — Interesse de Empson pela multiplicidade do significado: o seu conceito da ambiguidade, a sua análise das estruturas verbais, a sua psicologia, o seu repúdio final dos «dois usos da linguagem», de Richards. 3 — A teoria contextual do significado, de Richards. 4 — Consequências da teoria contextual para o ritmo e para a interacção geral das palavras dentro de um dado contexto — definição de Richards da metáfora como «uma transacção entre contextos» — explicação de W. B. Stanford da metáfora como uma «estereoscopia das ideias». 5 — A «Poética da inclusão» de Richards relacionada com a sua teoria contextual do significado: o significado da ironia neste sentido, interpretado por Richards e por R. S. Warren. 6 — O problema da amplitude do contexto pròpriamente relevante para a discussão de um poema e o problema da «simplicidade» — método de E. B. Burgum de tornar toda a poesia «complexa» encarando-a sob «perspectivas sociológicas». 7 — A complexidade de Empson e Richards e os protestos que provocou. 8 — Sua repercussão sobre a simplicidade lírica: a sua relação com o problema da simplicidade tal como é vista por Plotino.

1

O interesse de Richards pela semântica [1] foi mencionado no capítulo precedente. Em *The Meaning of Meaning*, escrito em colaboração com C. K. Ogden, o termo preferido é «ciência do simbolismo». Uma tal

[1] Na terminologia de Charles W. Morris (ver *Foundations of the Theory of Signs*, Vol. I n.º 2, da *The Encyclopaedia of Unified Science*, Chicago, 1938) *semântica* compreende a referência de um sinal ao seu objecto. É uma subdivisão do estudo geral dos

ciência, como os autores julgavam, tinha-se tornado possível agora, devido aos progressos da psicologia [1]. A função de tal ciência seria purificar o pensamento dos erros e deformações que lhe são impostas pelo «Poder das Palavras».

> [...] as palavras podem surgir entre nós e os nossos objectos num número infindável de caminhos subtis, se não compreendermos a natureza do seu poder. Na lógica... elas conduzem à criação de falsas entidades, os universais, os atributos e assim por diante... Concentrando a atenção em si mesmas, as palavras encorajam o estudo fútil das formas que tanto desacreditou a Gramática; pela excitação que provocam através da sua forma emotiva, a discussão torna-se na sua maior parte estéril; pelos vários tipos de Verbomania e Grafomania a satisfação de nomear realiza-se, e o poder pessoal é ficticiamente engrandecido [2].

Mas o poder das palavras não necessita ser meramente negativo, pode ser positivo e benéfico, e Richards volta-se para este poder positivo no seu *Principles of Literary Criticism*. Este livro «esforça-se por proporcionar à função emotiva da linguagem a mesma base crítica» como *The Meaning of Meaning* tentou proporcionar «à simbólica [i. e. referencial]» [3].

Mesmo na primitiva obra de Richards, é evidente a sua preocupação com a análise semântica — é evidente o subtil e pormenorizado exame das complexidades verbais. A sua apreciação de Coleridge mostrará claramente quanto a sinestesia e a semântica estão, na prática, estreitamente associadas no espírito de Richards. Richards considera a célebre descrição da imaginação que Coleridge faz (poder «sintético e mágico»), uma sugestão inicial da doutrina da sinestesia [4]. A discussão de Coleridge sobre exemplos concretos do «poder sintético e mágico» revela-o como um *semasiólogo*, isto é, um homem centralmente preocupado com os «significados das palavras», e ansioso por inquirir do «comportamento das palavras na poética» [5]. Aliás, o estudo de Coleridge sobre o

---

sinais linguísticos, que é a *semiótica*. (As outras divisões da semiótica são a *sintáctica*, que abrange a relação dos sinais linguísticos uns com os outros, e a *pragmática*, que trata dos efeitos práticos desses sinais.) Richards utiliza ocasionalmente o termo *semiologia* e, como veremos, refere-se a Coleridge como *semasiólogo*.

[1] *The Meaning of Meaning* (Nova Iorque, 1923), p. 8.

[2] *Meaning of Meaning* p. 45, com autorização do editor, Harcourt, Brace and Company, Inc.

[3] Ver o Prefácio da segunda edição de *The Meaning of Meaning* (1926).

[4] *Principles of Literary Criticism*, p. 242 ff.

[5] *Coleridge on Imagination*, pp. XI-XII.

comportamento das palavras em certas passagens de *Venus and Adonis*, de Shakespeare, constitui um admirável exemplo de análise poética. Richards cita o comentário de Coleridge a propósito destes versos:

> Olhem! como uma estrela brilhante rasga o céu
> Assim ele desliza na noite, afastando-se do olhar de Vénus.

Coleridge realça o número de «imagens e sentimentos» que

> aqui são postos em conjunto, sem esforço e sem discordância — a beleza de Adónis — a rapidez do seu voo — o anseio, e contudo também a desesperança do olhar apaixonado...

E Richards, retomando o tema, amplia as interligações entre as várias imagens [1].

Uma grande parte da crítica prática de Richards, muita dela sobre o problema focado, e espalhada através dos seus diversos livros, é crítica desta espécie. Todavia, para um impressionante volume deste género de crítica, é conveniente olhar para o trabalho de William Empson, discípulo de Richards. As contribuições de Empson para esta espécie de crítica são mais extensas que as de Richards e, no conjunto, mais ousadamente engenhosas. Ilustram os substanciais resultados da análise semântica; e revelam também alguns dos problemas por ela levantados.

2

Empson, impressionado pela multiplicidade de significados revelados numa análise por Robert Graves e Laura Riding do soneto de Shakespeare «The Expense of Spirit in a Waste of Shame» [2], lançou-se na exploração das possibilidades de aplicação desta espécie de análise à poética inglesa em geral. O resultado foi a publicação, em 1930, do seu brilhante estudo *Seven Types of Ambiguity*. A escolha do termo «ambiguidade» não foi de modo algum feliz, porque reflecte o ponto de vista da prosa expositiva, onde é necessário um significado, e sòmente um significado. A presença de um segundo ou terceiro significado cria um enigma.

---

[1] *Coleridge on Imagination*, p. 82-83. M. H. Abrams em *The Mirror and the Lamp* (Nova Iorque, 1953), p. 182, critica Richards por traduzir «a diferença entre os produtos das faculdades (da fantasia e imaginação como foram distinguidos por Coleridge) para o número de «'elos' ou de 'relações cruzadas' entre as suas 'unidades de significado'». Cf. Cap. XVIII.

[2] Robert Graves e Laura Riding, *A Survey of Modern Poetry* (Nova Iorque, 1929).

O homem habituado à prosa expositiva pergunta: qual é *o* significado? [1] Porque o termo «ambiguidade» significa dúvida e enigma. Philip Wheelwright afirmou que nós precisamos de um termo mais positivo, que sugira riqueza de significado. Propõe *pluri-signação* [2].

Seja qual for o termo apropriado, o fenómeno em causa tem múltiplas implicações, como revela uma típica passagem da análise empsoniana:

> Quando uma palavra é escolhida como um «detalhe vivo», como um caso de particular pelo geral, um leitor pode suspeitar das razões alternativas por que foi escolhida; todavia o autor pode achar difícil de o dizer. Quando há muitas palavras dessas, pode haver formas alternativas de as encarar por ordem de importância.
>
> Pan é o nosso Todo; por ele respiramos, vivemos,
> Nos movemos e somos;...
> Mas quando ele franze o rosto, as ovelhas, ai!
> os pastores murcham, e a erva.
>
> (*Pan's Anniversary* de Ben Jonson) [3]
>
> *Alas* [ai!], a palavra que explica qual o termo desta lista que devemos encarar mais sèriamente, pertence a *sheep* [ovelhas] por proximidade e quebra do verso, a *grass* [erva] por rimar com ela, e a *shepherds* [pastores] humildes quanto podem ser, pelo processo do julgamento humano; assim todas as três recebem a atenção devida e é mantido o equilíbrio dos versos. As sugestões bíblicas da *erva* como símbolo

---

[1] O mesmo com os teóricos literários do passado, incluindo Aristóteles. Como W. B. Stanford indica em *Ambiguity in Greek Literature* (Oxford, 1939), p. 1, Aristóteles estava «inclinado a considerar toda a ambiguidade como uma perversão ou incapacidade da linguagem em vez da sua natural e valiosa qualidade... ele admitia que o perigo da desonestidade dialéctica nas ambiguidades obscurecesse o seu valor poético — e isto mesmo até na sua crítica literária». Todavia ambiguidade, nas palavras de Stanford, é «um instrumento natural, subtil e eficaz para a poesia e para propósitos dramáticos», e por esta razão surge com frequência na literatura grega.

[2] *The Burning Fountain* (Bloomington, 1954), p. 61.

[3] Pan is our All, by him we breathe, we live,
We move, we are;...
But when he frowns, the sheep, alas,
The shepherds wither, and the grass.
(Ben Jonson, *Pan's Anniversary*)

> da vida do homem («de manhã é verde e cresce; à noite é cortada, seca e murcha») aumentam a solenidade; ou, de outro ponto de vista, tornam a passagem absurdamente blasfema porque aqui Pan é Jaime I. A graça, a tensão dramática a «pura melodia» do couplet é dada por uma subtileza forçada de intonação, pela dificuldade de a dizer de modo a exprimir todas as implicações [1].

A classificação de Empson das ambiguidades em *sete* tipos não é, como ele nota, definitiva. Os tipos sobrepõem-se e, por vezes, as definições são altamente arbitrárias. Uma classificação desta espécie era aparentemente necessária para lhe permitir expor o seu material e dar-lhe um enquadramento para muitas das suas rigorosas análises de poemas especiais — análises que fizeram sentir a toda uma geração de leitores as múltiplas facetas da linguagem. Esse seria talvez o nosso meio de dispormos do próprio sistema, e de reconhecermos as qualificações da teoria estabelecida pelo próprio Empson.

Empson tem uma tendência psicológica geral que se nota claramente em passagens como a seguinte:

> Ambiguidades desta espécie [ele discutia o soneto XVI de Shakespeare] podem ser divididas naquelas que, uma vez compreendidas, mantêm uma unidade inteligível no espírito, aquelas em que o prazer pertence ao acto de imaginar e compreender, o qual deve ser repetido em cada leitura, embora com menos trabalho; e aquelas em que a ambiguidade resulta melhor, se nunca for descoberta. O que determina a que classe pertence um determinado poema depende em parte *dos vossos próprios hábitos mentais e opiniões críticas* [2].

Isto é classificação mais em termos do leitor, do que do poema. A segunda espécie de ambiguidade (na qual o «acto de imaginar... deve... ser repetido») poderia parecer ser apenas uma versão da primeira espécie compreendida. Isto é, se o trabalho de decifrar o significado se tornar menor, noutras leituras, é plausível esperar que ele venha eventualmente a desaparecer. Mas é para a terceira espécie de ambiguidade que Empson dá uma definição completamente confusa. Aqui o leitor é convidado a *não dar* por estar perante uma ambiguidade, porque se diz

---

[1] Transcrito da segunda edição de *Seven Types of Ambiguity* (Nova Iorque, 1947), p. 27. Reservados todos os direitos. Transcrito com autorização dos editores, New Directions.

[2] *Seven Types* (1947) p. 57. Os itálicos são nossos.

que esta terceira espécie resulta «melhor se nunca for descoberta». O que Empson fez foi classificar três espécies de respostas — não três espécies de poemas, mas sim três graus de leitura.

A ênfase psicológica geral de Empson tem importante acção negativa sobre o problema da avaliação. O seu «método» pode òbviamente ser aplicado tão fàcilmente a um mau poema como a um bom — facto de que ele tem consciência. Por exemplo, ao discutir a crítica de Eliot às primeiras estâncias do «Sky Lark», de Shelley, ele prossegue mostrando que as várias imagens que Eliot julgava não estarem relacionadas o podiam estar na realidade; mas prossegue, observando na sua própria análise:

> Ao mesmo tempo o pensamento [no poema de Shelley] parece extremamente confuso; esta embrulhada de ideias coagulando uma expansão lírica aparentemente simples pode ser explicada, mas não fica por isso justificada; e é evidente que um grande apetite por este... tipo de ambiguidade iria desculpar, podendo extrair prazer dela, toda a má poesia.

Pelo menos numa passagem de *Seven Types*, Empson tenta tratar explìcitamente do problema do valor. Uma ambiguidade tem valor, diz ele, e não é apenas uma aborrecida confusão «pelo menos enquanto [ela]... mantém a complexidade, a delicadeza, ou a compressão do pensamento, ou é um oportunismo dedicado a dizer ràpidamente aquilo que o leitor já compreende». Mas a ambiguidade é um incómodo — a frase exacta de Empson é «não deve ser respeitada» — na medida em que é «devida a fraqueza ou leveza de pensamento», em que «obscurece desnecessàriamente o assunto em mãos», ou quando, por estar muito afastada do centro de interesse, dá ao leitor uma «impressão geral de incoerência». Uma ambiguidade valiosa é, com efeito, uma «pluri-signação» acrescentando riqueza e complexidade à estrutura do significado, mas sem a obscurecer.

A justificação da ambiguidade reflecte a forte tendência cognitiva que se verifica na crítica de Empson. Mas há outras passagens suas em que o elemento cognitivo é obscurecido ou suprimido a favor de outros interesses. A inveterada psicologia de Empson leva-o constantemente a fazer perguntas como esta: Por que é que um leitor desta ou daquela espécie acha isto ambíguo? Que circunstâncias históricas levam o leitor do século XVIII, por exemplo, a considerar este mais do que aquele, como significado primário? O poeta escreveu isto intencionalmente ou por inadvertência? Na verdade, o interesse de Empson parece algumas vezes ser apenas uma mera curiosidade acerca do que poderia ser feito

---

1 *Seven Types*, (1947), p. 160.

de uma simples passagem, como se dedicasse o seu espírito à resolução de charadas. A sua curiosidade de guaxinim [1] vai talvez longe demais, o que justifica a hostilidade de muitos académicos e críticos que apenas puderam ver na sua obra a travessura do rapazinho que desmonta um relógio para ver como ele trabalha.

No seu último livro [2], a psicologia continua a ser o elemento dominante. Na análise literária que ali o ocupa, Empson algumas vezes trabalha manifestamente em termos de psicologia do autor, especulando sobre as motivações inconscientes do autor, as suas crenças particulares, o seu sentido da espécie de artifícios retóricos que empregaria perante o público; algumas vezes em termos de resposta do público, examinando as ideias que um determinado público teria herdado, as convenções literárias a que estaria condicionado, a sua sensibilidade ou a sua estupidez. Num aspecto muito importante, contudo, *Complex Words* corresponde a um avanço para uma posição cognitiva. Logo no primeiro capítulo, Empson considera necessário rejeitar a doutrina de Richards segundo a qual as «emoções das palavras em poesia são independentes do Sentido». Com efeito, afirma Empson, sempre que encontrarmos

> um caso onde houver formas alternativas de interpretar a acção de uma palavra, das quais uma pode plausìvelmente ser chamada Cognitiva e outra Emotiva, é a Cognitiva que tem maiores probabilidades de ter efeitos importantes sobre o sentimento ou o carácter e, em geral, isso não depende de se aceitarem falsas crenças. Mas, em geral, envolve alguma espécie de crença... de modo que não vale a pena afastar completamente da poesia os sentimentos de crença [3].

Empson observa ainda que, pela época em que Richards decidira escrever *The Philosophy of Rhetoric*, «ele parecia ter abandonado a ideia de que um poeta fazia bem em não se preocupar com o Sentido»; de

---

[1] Compare-se com os seguintes versos de Marianne Moore sobre Kenneth Burke:

e Burke é um
psicólogo — de curiosidade aguda
como a de um guaxinim.

De «Picking and Choosing», *Selected Poems* (Londres, 1935). Um crítico revisor do livro de Empson queixou-se de que «Grande número dos estudos de Mr. Empson parecem não ter qualquer conclusão pròpriamente crítica; são interessantes apenas como revelação do poeta, ou do espírito engenhoso de Mr. Empson». *Criterion*, Julho de 1931.

[2] *The Structure of Complex Words* (Nova Iorque, 1951).

[3] *Complex Words*, p. 10. Reservados todos os direitos. Transcrito com autorização dos editores, New Directions.

facto, neste livro ele encontra a afirmação de Richards de «que a única maneira tolerável de ler poesia é dar ao Sentido um total controle sobre a Emoção» [1].

3

O comentário sobre o desvio da posição enfática de Richards é justo. Na sua *Philosophy of Rhetoric* (1936) Richards parece ter posto sossegadamente de lado a distinção entre os aspectos referencial e emotivo da linguagem e ter-se dedicado à explicação de uma nova retórica baseada na análise semântica.

> [...] a velha Retórica tratava a ambiguidade como um erro de linguagem, e esperava limitá-la ou eliminá-la [;] a nova Retórica vê-a como uma consequência inevitável do poder da linguagem, e como um meio indispensável da maioria das nossas manifestações importantes — especialmente em Poesia e Religião [2].

Richards admite que a ambiguidade das palavras não é absoluta; uma condição de conformidade geral entre os utentes é uma condição de comunicação. «*Isto*», escreve ele, «ninguém sonharia pôr em dúvida»; porque a linguagem é tanto um facto social como uma parte da experiência pessoal [3]. Significados estáveis derivam de contextos estáveis. O significado de uma palavra como *faca* é estável porque as situações em que surge a palavra *faca* são bastante semelhantes. A estabilidade pode ser imposta artificialmente. A estabilidade do significado de *massa* como termo técnico de física foi estabelecida pela limitação e estabilização de contextos que devemos ter em atenção quando empregamos a palavra tècnicamente. Os termos científicos são deste modo limitados convencionalmente a uma «exacta ou boa utilização» — um significado exacto, que o termo contém sempre, invariàvelmente.

Mas este arranjo confortável, prossegue Richards, é impossível fora da linguagem técnica das ciências, e a maioria das nossas frases, incluindo algumas das mais importantes, não são tècnicamente científicas. Na linguagem não-técnica as palavras «devem modificar os seus significados». Se o não fizerem, «a linguagem, perdendo a subtileza e a flexibilidade, perderá também o seu poder de servir-nos» [4]. A última frase

---

[1] *Complex Words*, p. 14.

[2] *Philosophy of Rhetoric*, p. 40, com autorização dos editores, Oxford University Press, Inc.

[3] *Philosophy of Rhetoric*, p. 54.

[4] *Philosophy of Rhetoric*, p. 73.

merece ser cuidadosamente estudada. Richards não se limita apenas a considerar a ambiguidade como normal; junta «flexibilidade» da linguagem com «subtileza». Termos que perderam a sua maleabilidade, a sua capacidade de serem alongados ou torcidos um pouco de modo a poderem ser aplicados a um novo contexto, já não são termos subtis. À medida que os termos se vão tornando incapazes de utilização ambígua, tornam-se incapazes de utilização exacta.

Este ponto de vista é oposto às nossas noções convencionais da exactidão do significado, que se baseiam na sua maior parte na natureza da terminologia científica. Richards escrevera muito tempo antes, nos seus *Principles*, que as «Palavras, quando utilizadas... cientificamente, não figurativamente..., são capazes de dirigir o pensamento para um número relativamente limitado de aspectos das situações mais comuns» [1], e aqui faz a mesma afirmação. A linguagem científica tem a sua própria espécie de precisão; mas a outra espécie de precisão, ou pelo menos «subtileza», é necessária para «os tópicos com os quais em geral toda a discussão de interesse está relacionada» [2].

Richards alarga esta visão do significado para nela incluir o ritmo. O ritmo poético, como ele já havia afirmado em *Practical Criticism* (1929, influencia e é influenciado pelo significado: «...a diferença entre bom e mau ritmo não é simplesmente a diferença entre certas sequências de sons; é bastante mais profunda e para compreendê-la temos igualmente de tomar em consideração o significado das palavras» [3].

Usualmente julgamos que o ritmo apela para as emoções: uma marcha marcial é emocionante, certas árias menores são lamentosas. E, devemos notar, Richards não toma a posição extrema de negar que o ritmo de um poema *como tal* possa ter eficácia emotiva. Os sons reais são importantes. São a matéria com que o poeta trabalha — comparáveis, como diria Richards, aos significados de «dicionário» das palavras utilizadas pelo poeta. Mas os «sons reais... não são os únicos responsáveis pelo ritmo». E se nós quisermos elogiar ou condenar o ritmo de um determinado poema, não seremos capazes, a não ser da maneira mais frouxa, de tratar do ritmo separando-o do significado [4].

---

[1] *Principles*, p. 131.

[2] *Philosophy of Rhetoric*, pp. 72-3.

[3] *Practical Criticism* (Nova Iorque, 1929), p. 227.

[4] Em *Practical Criticism* (Nova Iorque, 1929), Richards diz que o ritmo que nós admiramos, e sentimos que descobrimos nos próprios sons, é qualquer coisa que lhes «atribuímos». Mais tarde, em *Coleridge on Imagination*, p. 119, ele põe esta questão em termos mais próximos dos de Coleridge: «O movimento dos versos torna-se o movimento do significado; e a prosódia, como o estudo da forma do verso separado do ritmo, vê-se que é o produto de uma inconsiderada abstracção. Ao dizer que 'o sentido do prazer musical... é um dom da imaginação', Coleridge põe de lado a concepção convencional para restaurar o todo do nosso ponto de vista do acto de falar...».

Richards aponta um artifício fonético nas sílabas sem sentido da Estância XV de «On the Morning of Christ's Nativity», de Milton. Desafia o leitor a encontrar nesse artifício fonético as virtudes estéticas que algumas vezes são atribuídas «apenas ao som» dos versos de Milton, incluindo a sua «expressividade» como simples som. Se o leitor do artifício fonético o considerar como uma simples série de sons com a virtude fonética de caracterizar a estância de Milton, então os versos bons devem poder obedecer a uma fórmula, porque cada um pode fazer artifícios fonéticos desses *ad infinitum*. Se, por outro lado, o leitor protestar dizendo que o artifício fonético não é uma réplica fonética do soneto de Milton, está na realidade a afirmar que a diferença de *som* entre o artifício fonético e o original priva aquele de todo o mérito. «Nesse caso», realça Richards, o leitor «terá de dar pelo facto curioso de que essas transformações que o redimem como som, lhe deveriam dar o sentido e o sentimento que encontramos em Milton. Uma coincidência titubeante, a menos que o significado esteja altamente relacionado com o efeito da forma» [1].

4

Neste ponto pode ser útil resumir algumas das consequências do que Richards designa em geral por uma teoria «contextual» do significado.

Primeiro, as palavras animam-se umas às outras. São qualificadas pelo todo do contexto onde figuram, e levam poderes a esse contexto derivados de outros contextos em que figuraram no passado. Muita da moderna crítica dedicada à «cuidadosa leitura dos textos», incluindo a de Empson, ilustra o rico e subtil complexo de significado que um contexto poético finamente trabalhado pode produzir.

Segundo, o problema do significado — especialmente o significado de um poema ou drama ou peça de ficção — é visto como um assunto que não é determinado de modo fácil e sumário. Não basta apreender uma ou duas «afirmações» como indicando a tese, e relegar tudo o mais para o papel de ornamento ou ilustração detalhada. Há afirmações (tais como «a Beleza é Verdade» ou «Maturidade é tudo») que podem com efeito fazer grande pressão sobre toda a obra e podem, nalguns casos, resumir aquele significado, mas não necessàriamente: estão

---

[1] *Practical Criticism*, pp. 232-3. T. S. Eliot, seguindo a linha principal da doutrina simbolista francesa, afirma a interligação entre o ritmo e o significado por forma igualmente enfática. Em *The Music of Poetry* (Glasgow, 1942), escreve (p. 13): «a música da poesia não é qualquer coisa que exista separada do significado. De outro modo poderíamos ter poesia de grande beleza musical que não fizesse sentido, e nunca deparei com poesia dessa».

também sujeitos a todos os puxões e atracções dos outros elementos da obra.

Terceiro, o poeta necessàriamente ajusta a sua linguagem à medida que explora o seu significado. Ele não constrói (e não pode construir) «o significado da sua frase como um mosaico que é constituído por discretos ladrilhos independentes». Os sentidos das palavras do autor não são «factores fixos» como estes. Em vez disso, o que nós chamamos «significados» das suas palavras «são as resultantes a que chegamos apenas através da interacção das possibilidades interpretativas de toda a frase» [1].

Quarto, o leitor, tal como o escritor, acha o significado através de um processo de exploração. «Dedução e adivinha!» exclama Richards. «Que outra coisa será a interpretação? Como é que, à parte a dedução e habilidosa adivinhação, podemos nós compreender o pensamento de um escritor ou de um orador?» [2]

Quinto, à luz da teoria do contexto, a metáfora é vista como um exemplo típico de fusão dos contextos. Uma metáfora é mais do que uma simples «comparação» que ilustra um ponto ou recomenda uma doutrina, emprestando-lhe um colorido atraente. A metáfora é a cavilha que une dois contextos, contextos que podem estar muito distantes e, pelo menos na linguagem convencional, não terem relação entre si. O significado alcançado por uma metáfora — e certamente pela mais vigorosa e poderosa metáfora — não é simplesmente uma versão alindada de um significado já confirmado, mas um novo significado no qual a imaginação se adianta e ocupa novo terreno.

O simples realismo não foi nunca o aspecto da imaginística que interessou Richards. Ele nunca apoiou a busca da intensa realização de Max Eastman, nem mesmo a insistência de T. E. Hulme em que a linguagem poética deveria «transmitir as sensações corpòreamente». A inveterada preocupação da poesia pelos detalhes concretos tinha para Richards uma importância muito diferente: a particularidade concreta significa heterogeneidade; significa diferença; e assegura a espécie de confrontação de elementos díspares que é necessária para se evitar que o discurso caia na afirmação literal.

Com efeito, o que determina que uma dada forma seja metafórica e não literal é esta ligação a um segundo contexto. Como teste demonstrativo Richards dá como exemplo esta pergunta de Hamlet: «O que é que fazem pessoas como eu *rastejando* entre a terra e o céu?» Deverá *rastejar* ser tomado literalmente ou metafòricamente? Metafòricamente, responde Richards. Literalmente um bebé rasteja e, às

---

[1] *Philosophy of Rhetoric*, p. 55.

[2] *Philosophy of Rhetoric*, p. 53.

vezes, um homem pode literalmente rastejar, mas «aqui há uma inequívoca referência a outras coisas que rastejam», coisas como baratas ou serpentes. Se substituirmos *rastejar* por *andar* ou, mais decisivamente ainda, pela palavra mais geral *movimentar*, afastamo-nos do contexto dos seres que *rastejam* e o emprego torna-se literal. As metáforas morrem em termos fixos e literais, quando a linguagem habitual as limita a um contexto: o *fundo* de uma agulha ou uma *perna* de mesa perderam toda a sua força metafórica. Já não são aquilo a que Richards chama metáfora, «uma transacção entre contextos».

Esta última definição está relacionada com o problema da vulgaridade, um tópico que foi abordado num capítulo anterior [1]. Seria demasiado simples concluir que cada expressão banal se tornou banal através da simples repetição. O desgaste pela repetição é apenas um factor, e talvez nem sequer seja o essencial. Algumas expressões podem atingir a banalidade, e a outras foi-lhes indubitàvelmente imposta a banalidade, mas algumas já nasceram banais. Mesmo numa primeira audição, algumas frases já parecem «gastas». Por outro lado, as leituras repetidas não empobrecem o *King Lear* de Shakespeare. Até mesmo passagens como a de Hamlet «Algo está podre no estado da Dinamarca», de que se pode dizer que a banalidade lhes foi imposta, perdem a sua banalidade quando são reintegradas no contexto total da peça.

W. B. Stanford (cuja *Ambiguity in Greek Literature* foi mencionada anteriormente neste capítulo) chama à metáfora um «estereoscópio das ideias» [2]. Stanford dá a seguinte definição:

> O termo *metáfora* só é totalmente válido quando aplicado a um conceito bem definido e de certo modo complicado, a saber: o processo e o resultado do emprego de um termo (X) que normalmente significa um objecto ou um conceito (A) num contexto tal que deva referir-se a outro objecto ou conceito (B) que é de características distintas das de A, de modo que na ideia composta formada pela síntese dos conceitos A e B e agora simbolizada pela palavra X, os factores A e B mantenham a sua independência conceptual mesmo quando se fundem na unidade simbolizada por X...[3]

Stanford diz que os objectos ou os conceitos relacionados pela metáfora devem ser suficientemente «distintos» para conservarem independência conceptual. Considere-se um exemplo como o que se segue:

---

[1] Cf. Cap. XVI, pp. 425-32.

[2] Ver o seu *Greek Metaphor* (Oxford, 1936), p. 105, com autorização dos editores, Oxford University Press, Inc.

[3] *Greek Metaphor*, p. 101.

«O cão estava enfurecido como um animal feroz». Esta frase quase não tem força metafórica porque o cão, um animal doméstico, não é suficientemente distinto de um animal feroz. «O homem estava enfurecido como um animal feroz» ou «o mar enfureceu-se como um animal feroz» são bastante pobres como metáforas, mas com a substituição de cão por *homem* ou *mar* começa a ser perceptível um traço de força metafórica.

A própria metáfora de Stanford, o estereoscópio, insiste nesta necessária manutenção de diferença: apenas pela manutenção das duas imagens diferentes é que o estereoscópio as pode utilizar para criar uma terceira, a imagem em relevo, que é uma «síntese» das duas imagens planas, uma imagem na qual pode dizer-se que se «fundem» as imagens planas, mas que é na realidade uma terceira coisa, bastante diferente de qualquer das outras duas.

Metáfora «significa» uma terceira coisa, diferente do significado de qualquer dos outros dois termos tomados isoladamente. «A teoria tradicional», nota Richards, fez a metáfora parecer apenas «um desvio e uma deslocação de palavras», ao passo que «ela é, fundamentalmente, um empréstimo e uma ligação de pensamentos, uma transacção entre contextos» [1]. Metáfora não é apenas «uma graça ou ornamento ou poder *adicional* da linguagem»; é «a sua forma de constituição» [2]. E ainda, «o *Pensamento* é metafórico e procede por comparação, e as metáforas da linguagem derivam daí mesmo».

5

Somos convidados a aplicar a teoria contextual do significado, elaborada por Richards na sua *Philosophy of Rhetoric*, à sua distinção anterior entre uma poesia de «exclusão» e uma poesia de «inclusão» [3].

O que é «excluído» para bem da unidade, podemos dizer, é um «contexto» diferente. Um poema de amor sentimental, para darmos um exemplo fácil e evidente, exclui sistemàticamente do seu contexto assuntos como contas do médico, bebés aos gritos ou cheiros da cozinha. A sua unidade depende de o leitor o encarar numa certa perspectiva e a uma certa luz. Quando o leitor, devido ao alargamento do contexto relevante, é forçado a encarar um desses poemas numa perspectiva diferente, revela-se-lhe a fragilidade do poema. A perspectiva alterada revela que os elementos recalcitrantes e contraditórios da experiência em questão não foram levados em conta — foram simples-

[1] *Philosophy of Rhetoric*, p. 94.

[2] *Philosophy of Rhetoric*, p. 90.

[3] Em *Principles of Literary Criticism*, de I. A. Richards (Nova Iorque, 1929) p. 240, com a discussão da metáfora como «o agente supremo por meio do qual coisas díspares e portanto desconexas são unidas em poesia».

mente ignorados. Por outro lado, a poesia de «inclusão» influencia sistemàticamente outros contextos mais amplos. Já fez as pazes com o recalcitrante e o contraditório. É esta a razão por que, como diz Richards, ela é «invulnerável» à «contemplação irónica».

Assim, é de esperar que um crítico complacente vá relacionar certos termos-chave da primitiva teoria crítica de Richards com a teoria do «contexto» apresentada na sua *Philosophy of Rhetoric*. Tal interpretação dos pontos de vista de Richards tem o mérito de implicar uma concepção da ironia semelhante à defendida por muitos críticos do tempo presente e do passado recente. Por exemplo, Henry James, no seu prefácio em *The Lesson of the Master*, declarou que a ironia «operativa» «implica e projecta a outra situação possível» [1] — observação provàvelmente repetida por T. S. Eliot na sua definição de «espírito» como «o reconhecimento, implícito na expressão de cada experiência, das outras espécies de experiências que são possíveis» [2]. Tal é também a função da ironia descrita por R. P. Warren em «Pure and Impure Poetry» (1943). A má vontade em encarar a «outra situação possível» constitui para Warren a característica fraqueza da poesia «pura» que, por princípio, evita qualquer manifestação de ironia e intelecção espirituosa.

Por que razão, pergunta Warren, deverá um poema de amor, por exemplo, incluir na sua composição «autocontradições, inteligência, ironia, realismo — tudo coisas que nos chamam ao mundo da prosa e da imperfeição?» [3] Ele responde à pergunta fazendo uma comparação entre três poemas de amor: *Now sleeps the crimson petal, now the white*, de Tennyson, *Indian Serenade*, de Shelley, e *Romeo and Juliet*. Os dois primeiros poemas aspiram à pureza do efeito: «excluem» o sórdido e o realista. *Romeo and Juliet* não: «inclui» os gracejos obscenos de Mercutio, na parte de fora dos muros do jardim de Julieta, e inclui a aia materialista e com bom senso que profere também os seus gracejos obscenos, e lhe dá conselhos de meias medidas e transigências. Como Warren refere, é como se o

> poeta parecesse dizer: «Sei o pior que se pode dizer sobre este assunto, e estou a avisar lealmente. Leia por sua conta e risco». Regressemos a um dos outros jardins, no qual não há Mercutio nem a aia, e no qual a dama é mais simpática. Manchemos a sua pureza instalando Mercutio junto

---

[1] *The Art of the Novel*, introdução por R. P. Blackmur (Nova Iorque, 1953), p. 222.

[2] «Andrew Marvell», *Selected Essays*, p. 262.

[3] «Pure and Impure Poetry», *The Kenyon Review*, V (Primavera, 1943); transcrito em *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948* (Nova Iorque, 1949), p. 86, com autorização do autor.

dos arbustos de onde o poeta teve o cuidado de afastá-lo. Podemos ouvir os seus comentários enquanto o apaixonado declara:

> E um espírito nos meus pés
> Me arrastou — quem sabe como?
> Até à janela do teu quarto, Amor!

E poderemos imaginar o que uma língua maldosa diria em resposta à última estância.

Pode ser que o poeta tivesse feito as pazes com Mercutio anteriormente e apelado para a sua melhor natureza. Porque Mercutio parece contente por cooperar com um poeta. Mas deve ser convidado; de outro modo é capaz de mostrar laivos de alegre vingança sobre o produto acabado [1].

Warren, para poder defender o seu ponto de vista, propôs «instalar» Mercutio «junto dos arbustos». Mas na sugestão de que o poeta deverá sempre estar em paz com Mercutio, insinua que Mercutio está na realidade espiando permanentemente o poema de Shelley — e que espia todos os poemas. Segundo o argumento em causa, era melhor convidar Mercutio, pela simples razão de que não depende do poeta mantê-lo afastado. A complexidade de múltiplas facetas da realidade, e a natureza da linguagem, são factos que têm de ser reconhecidos: sòmente a linguagem técnica — isto é, a linguagem que permite uma leitura sistemàticamente literal — pareceria oferecer um campo suficientemente despido de abrigos para que Mercutio se pudesse esconder. Vistas desta maneira as exclusões feitas por uma poesia que anseia pela pureza, elas revelam-se como insucessos para desenvolver e explorar significados latentes, significados que, por existirem nas palavras, devem actuar positivamente, ou então terão de ser omitidos na esperança de essa omissão não ser notada. Numa poesia de «inclusão» as potencialidades metafóricas foram tomadas em consideração, foram reforçadas para se apoiarem umas às outras e para sustentarem o significado do todo. Numa poesia de exclusão as potencialidades desconhecidas e desusadas são uma ameaça para qualquer unidade superficial que o poeta tenha estabelecido: uma leitura imaginativa e vigorosa traz esses elementos à vida — distraindo do poema [2].

---

[1] Stallman, p. 88.

[2] O que acontece em casos destes é análogo ao que acontece algumas vezes com a má prosa, quando metáforas mortas ou adormecidas indesejadas pelo autor, que não soube levar-lhes em conta as suas potencialidades, acordam para a vida, embaraçando toda a passagem. Prosa dessa suporta melhor uma leitura superficial: não convida a uma leitura vigorosamente imaginativa, e pode até sofrer com ela.

6

Embora o ensaio de Warren pareça convidar a um maior desenvolvimento, segundo as linhas que indicámos, é justo observar que uma exploração nesta direcção poria a descoberto uma série de problemas que não foram completamente resolvidos nesse ensaio nem — porque são substancialmente os mesmos problemas — na obra de Empson e de Richards.

Uma poesia capaz de sobreviver à contemplação irónica não deve, segundo diz Warren, ser expurgada de todas as «impurezas» ou, como poderia afirmar Richards, impor-se num contexto demasiado estreito. Assim, estes críticos parecem preconizar uma certa complexidade como desiderato de qualquer «bom» poema. Mas ao insistirem em que a poesia é uma estrutura tão complexa, capaz de riqueza (ambiguidade) e dureza (ironia) alarmaram alguns leitores, por parecerem negar qualquer valor à simplicidade. O seu ataque — ou pelo menos o que esses leitores tomaram por ataque — sobre uma virtude reconhecida durante tanto tempo pelos críticos de todas as escolas originou violentos protestos. Mas antes de olharmos directamente para esses protestos, é conveniente atentarmos nesta fase num segundo problema estreitamente relacionado com eles. Pode ser chamado o problema do contexto relevante.

Este problema pode ser equacionado numa pergunta: Contra que amplitude de contexto deverá ser lido um determinado poema? Uma peça como *Romeo and Juliet* pode òbviamente recorrer, e fazer uso, de contextos muito mais amplos e ricos do que uma poesia lírica. Em relação com isto, qual a «magnitude» (para empregar o termo de Aristóteles) apropriada? Quantos contextos devem actuar numa lírica para que ela possa ser apropriada e suficientemente complexa?

Críticos do nosso tempo, com preocupações sociais, resolvem o problema a partir da simplicidade. O marxista E. B. Burgum, por exemplo, afirma [1] que não há lírica tão humilde que tenha de se envergonhar da sua simplicidade. Não havia nada de errado no «método de Empson», mas sim no uso «não social» que Empson fazia dele. Burgum utiliza o método aplicando «perspectivas sociológicas» à poesia. Embora o último coro do *Prometeu Agrilhoado,* [2] de Ésquilo, não apresente

---

[1] «The Cult of the Complex in Poetry», *Science and Society*, XV (Inverno de 1951), pp. 31-48.

[2] É Zeus quem impele as suas fúrias
Para me ferir com terror e loucura.
Ó Mãe-terra toda-poderosa,
Ó ar revolvendo a tua luz
Dádiva comum a todos,
Contempla os males que suporto.

ambiguidade evidente, uma observação mais atenta consegue revelar que ele põe em conflito dois sistemas filosóficos gregos, o religioso e o materialista. A complexidade manifesta-se «quando se reconhece que uma peça está a terminar com esta contradição... por resolver. Burgum realça «o facto de a ideia mais simples se tornar complexa quando relacionada com a experiência humana» [1].

O texto mais importante do ensaio é o poema lírico de Wordsworth «She dwelt among the untrodden ways». Embora este poema, segundo Burgum, deva ser encarado «em termos empsonianos» como simples e rectilíneo, comporta na realidade toda a espécie de complexidades: revela-se que o narrador tem consciência do seu isolamento moral; a própria Lucy mostra ter uma personalidade neurótica [2]; o sistema de valores implícito no poema revela-se como o de uma época de rápida modificação social, e assim por adiante. Mas ao distinguir a complexidade que ele vê neste poema, de qualquer complexidade «na fraseologia (como diria Empson)», Burgum, evidentemente, pôs de lado qualquer problema literário específico, ou melhor, negou a existência de qualquer problema literário específico. Ele trata o poema de Wordsworth acerca de Lucy como um simples documento das maneiras, da moral e dos juízos de valor da sua época. O «problema do significado poético, tal como todos os problemas de significado, é fundamentalmente sociológico» [3].

Burgum, na sua exploração da complexidade, não pára no poema concebido como unidade. Relacionando-o com a grande complexidade da «experiência humana» afirma que até mesmo um único verso — o seu exemplo é a pedra-de-toque de Arnold. «No seu querer está a nossa paz» — é «complexo». Obviamente ele poderia ter ido mais longe, porque é evidente que por esta espécie de método podemos mostrar de modo igualmente convincente que uma única palavra possui «complexidade». Porque, se o verso de Dante acerca da vontade de Deus e a nossa paz é «complexo», a palavra «Deus» ou a palavra «paz», com as suas variantes e múltiplas implicações, são igualmente «complexas».

7

A maioria dos protestos contra a complexidade da teoria de Empson e Richards não tem, contudo, conseguido fundir todo o significado poético num significado psicossocial geral. Os opositores tentaram, é certo,

---

[1] *Science and Society*, XV, 43.

[2] O tratamento deste poema por Burgum faz parecer a muitos conservadores os exemplos da aplicação do método histórico que observámos anteriormente no Cap. XXIV.

[3] *Science and Society*, XV, 37.

ser estritamente construtivos, quando se chegou ao problema do contexto relevante. Deploraram o método de Empson, não por ser «não social» mas porque pensam que ele implica a liberdade de se ler «seja o que for que nos agrade» no texto. Tal era a natureza do protesto feito por F. L. Lucas no seu *Decline and Fall of the Romantic Ideal* (1937) [1]. Outro protesto típico foi o de Donald Stauffer: os críticos que insistiram sobre a complexidade da poesia tornaram-se culpados de simpatias parciais: exigiram que todos os poemas fossem «originais, concisos e estranhos» e assim amesquinharam versos escritos «com simplicidade e sentimento» [2]. O que fariam esses críticos, perguntava ele, com as simples líricas de um Wordsworth ou de um Blake, ou com a simples eloquência dos Salmos?

Está por vezes latente nesses protestos a concepção errada de que uma estrutura complexa deve reflectir necessàriamente uma intenção igualmente complexa por parte do escritor. O poema podia não ser tão complexo quanto a análise empsoniana o faria, porque isso mostraria que o escritor era intoleràvelmente autoconsciente. A esta crítica Richards e Empson responderiam, sem dúvida, que é ingenuidade igualar uma teoria da estrutura a uma teoria da composição.

Uma segunda concepção errada se revela quando alguém dá um verso extenso ou uma passagem memorável de poesia, como exemplo de quão verdadeiramente simples pode ser a grande poesia, esquecendo-se que o seu poder depende do grande contexto literário de onde foram tirados. Assim, Herbert Muller, repetindo o método de Matthew Arnold [3], citou pequenas passagens memoráveis de Shakespeare e de Dante como prova do poder poético que se pode encontrar numa simples afirmação de um grande mestre [4]. Pode-nos ser difícil compreeender até que ponto o contexto de uma grande obra literária vai influenciar a nossa leitura de uma passagem que *julgamos* estar a ler isoladamente. Por exemplo «Maturidade é tudo,» de Shakespeare pode parecer comovidamente eloquente devido à sua despida simplicidade, mas se repetirmos «Maturidade é tudo» a alguém que na *realidade* não conheça nada do seu contexto, especialmente se o divorciarmos de todos os contextos literários, em conversa despreocupada numa frutaria, verificaremos que a sua elo-

---

[1] «Numa recente obra com o apocalíptico título *Seven Types of Ambiguity* foi revelado a um público admirador que quanto mais forem as formas de não se entender um poema, melhor ele é» (p. 228).

[2] «The *Mesures* Lectures», *Kenyon Review*, IV (Outono de 1942) pp. 412-13.

[3] Cf. Cap. XX.

[4] «The New Criticism in Poetry», *The Southern Review*, VI (Primavera de 1941), 823.

quência se perdeu no nosso auditor. Para ele isto não será de modo algum poesia [1].

Este problema da «simplicidade» tem as suas complicações. Começam a surgir logo que notamos quanto uma «simples» poesia lírica difere na sua estrutura geral de um poema «complexo». Warren insiste nesta consideração no ensaio que citámos anteriormente. Nele afirma persuasivamente a considerável complexidade de «Western Wind, when wilt thou blow», uma simples poesia lírica de quatro versos usualmente celebrada como um puro grito do coração. [2]

8

Uma divertida exemplificação da complexidade que se pode esconder sob uma simplicidade usualmente aceite é-nos dada por Laura Riding e Robert Graves. No seu *Pamphlet Against Anthologies* [3], publicado antes de *Survey of Modernist Poetry*, dos mesmos autores, que devia lançar William Empson na carreira da análise semântica [4], eles estabeleceram um estudo detalhado das complicações de significado que se encontram em «A Slumber Did My Spirit Seal», de Wordsworth.

Convencidos de que William Wordsworth era demasiado «simples» e directo para ter «querido dizer» as contradições lógicas que eles encontraram no seu pequeno poema, tentaram uma nova redacção, corrigindo os erros de Wordsworth.

> Os detalhes [do poema] são ainda mais ilógicos do que o argumento principal. Aparentemente o que Wordsworth tinha em mente é que «Pensei uma vez que num sentido espiritual ela não era humana, mas agora que ela morreu, acho que não é humana no sentido exactamente oposto». Mas todas as palavras estão fora do seu lugar. «Espírito» ficou ligado a Wordsworth [Um sono selou o *meu* espírito], quando devia ligar-se a Lucy; «não humanos» [*Eu* não tinha medos humanos] também. Há uma falsa comparação feita entre «um sono selou o meu espírito» e «Ela nem ouve nem vê». «Árvores» é um clímax sem relação com «rochas e pedras».

---

[1] Toda a questão do contexto é justamente considerada pelos críticos históricos como muito importante. Quando é que um poema pode ser isolado do contexto da obra do autor em geral? (O «Lamb» de Blake tomado isoladamente não é o mesmo poema do que quando visto como uma parte do todo que é *Songs of Innocence*; torna-se uma terceira coisa quando posto a par de «The Tiger» e encarado como uma metade de um poema duplo.)

[2] «Pure and Impure Poetry», Stallman, pp. 88-9.

[3] *A Pamphlet Against Anthologies* (Londres, 1928), com autorização dos autores.

[4] Ver p. 755.

> «Coisa» não pode qualificar a primeira Lucy [ela parecia uma coisa que não podia sentir] mas deveria estar com a segunda Lucy entre as rochas e as pedras ... [O poema] deveria ser de forma mais lógica, mais ou menos assim:
>
> Um sono selou os meus *receios humanos*
> Pela sua mortalidade:
> Pensei que o *espírito dela* podia suportar
> O contacto de anos terrenos.
> Todavia agora o seu espírito cede, ela é
> Menos sensível que uma *árvore*
> Rodando no curso diurno da terra
> Com rochas e pedras e coisas [1].

Mas a revisão reduz o poema a um vazio: a perda das rimas é a menor das perdas sofridas. Riding e Graves preferem a própria versão de Wordsworth do poema, dizendo que, apesar dos seus detalhes ilógicos, não tem uma incoerência «sublógica» mas uma «harmonia supralógica». Justificam a forma que ele deu ao poema por uma espécie de argumento longiniano, segundo o qual a «incapacidade do espírito em encarar a verdadeira realidade da morte» se reflecte aqui na «incapacidade» do narrador, «de harmonizar as palavras exactas com o modo lógico da prosa» [2]; isto é, a própria incoerência do narrador aponta para a profundidade do choque emocional que ele sofreu.

Mas isto poderia parecer uma vã e desesperada linha de defesa. Para isso pode-se arguir que a «má colocação» das palavras de Wordsworth é, para elas, a melhor colocação de todas. As aparentes contradições e violações da lógica transformam-se, com efeito, em requintes de significado e subtilezas de afirmação. O apaixonado está a dizer, por exemplo, que o estranho sono actual de Lucy o acordou a ele — daquele estranho sono em que ele, incapaz de conceber que *ela* jamais pudesse sentir o «contacto dos anos terrenos», tinha sido indiferente à possibilidade da sua morte. Mas agora Lucy *sente* na realidade o toque dos anos terrenos na sua própria falta de sentir — no entorpecimento do ouvido, da vista e dos outros sentidos ao toque da mortalidade. «Ela agora não tem movimento» e todavia o seu corpo é lançado em violento movimento, juntamente com as pedras e as árvores, à medida que o planeta os lança rolando no turbilhão vazio que mede cada dia terreno e cada um dos «terrenos anos» [3]. Seja qual for a justificação apropriada do poema, Riding e

---

[1] *Pamphlet Against Anthologies*, pp. 128-9.

[2] *Pamphlet Against Anthologies*, p. 129.

[3] Para o pormenor desta interpretação, ver Cleanth Brooks em «Irony as a Principle of Structure», *Literary Opinion in America* (Nova Iorque, 1951), pp. 735-7.

Graves, pelas revisões que propuseram, mostraram claramente quanto este *simples* poema se afasta do depoimento honesto e quanto compartilha do ambíguo e do paradoxal.

A análise semântica no género associada a Richards e a Empson parece sugerir um valor na própria complexidade. Os grandes poemas revelam uma estrutura orgânica das partes intimamente relacionadas umas com as outras, e a totalidade do significado num desses poemas é rica e talvez operativa em vários níveis. Em termos desta visão da excelência poética, a principal tarefa da crítica — talvez mesmo a única tarefa da crítica — é tornar explícita ao leitor a implícita multiplicidade dos significados. Que este ponto de vista significa uma rejeição de toda e qualquer noção *simplista* de arte é evidente; todavia, é justo observar que há vários sentidos do termo *simplicidade* de que o crítico não necessita, e presumìvelmente não necessitará de rejeitar. Em qualquer caso, o problema não é novo. Já vem de Plotino, e do terceiro século da nossa era. Num capítulo anterior fizemos notar que o termo utilizado para «simples» por Plotino *(haplous)*

> tanto pode descrever *ausência* de *diferenciação interna* (como a simplicidade ou unidade de um seixo) como precisamente o oposto, um elevado grau de *diferenciação interna* — por outras palavras, unidade orgânica (como a unidade de um corpo vivo) [1].

Para o semanticista não é elogio dizer que a poesia é simples, naquele primeiro sentido. A pura simplicidade de um seixo merece ser desprezada; um grau elevado de «diferenciação interna» é elogio. A nossa moderna crítica semântica insistiu sobre a sua dívida (como por intermédio de Richards) a Coleridge, lembrando a sua ênfase da forma orgânica. Mas também pode pròpriamente apresentar os seus respeitos a um dos mestres de Coleridge, Plotino. Pode também reclamar outro antepassado na pessoa de Santo Agostinho, que escreveu:

> Qualquer objecto belo, seja ele qual for, é mais merecedor de elogio pela sua totalidade como um todo do que por qualquer das suas partes. É tão grande o poder da integridade e da unidade, que o que agrada como uma parte agrada muito mais num todo unificado. — *Contra Manichaeos*, I, 32 [2].

---

[1] Cf. Cap. VII, p. 148.
[2] Cf. Cap. VII, pp. 153-4.

Também nós conhecemos horas douradas
Em que o corpo e a alma estavam em harmonia...
E teríamos, à grandiosa moda antiga,
Cantado de coração alegre
Mas, usadas e abusadas
Pela promíscua multidão,
Transformadas pelos editores
Em receitas para enganar a multidão,
Todas as palavras como paz e amor,
Toda a fala sã, afirmativa,
Tinha sido manchada, profanada,
Degradada, em guincho mecânico e horrível:
Nenhum estilo civilizado resistiu
A este pandemónio, a não ser em voz baixa,
O distorcido, irónico, monocromo:
E onde poderíamos encontrar abrigo
Para a alegria, ou para a mera satisfação,
Se nada tinha ficado de pé
A não ser o subúrbio da dissidência.

— «To Reinhold and Ursula Niebuhr», de *Nones* por W. H. Auden. Copyright 1951 por W. H. Auden. Transcrito com autorização de Random House, Inc.

Na célebre descrição do tempo frio no começo de *The Eve of St. Agnes* [II, 14-16], o poeta intensifica o frio com a sugestão adicional do silêncio e da imobilidade. Não foi o vento norte agreste que ele descreveu, mas o penetrante frio de um ar completamente parado. Na segunda estância do poema, Keats utiliza três trocadilhos que, embora *frequentemente desapercebidos*, ajudam a fusão poética das ideias.

Na primeira estância começa com o mundo exterior. As ovelhas estão silenciosas e, quando a lebre se move, é com movimentos claudicantes, catalépticos, de uma posição rígida para outra. O poeta desloca-se então para dentro, em direcção ao frade, numa atitude de oração, ou movimenta-se ao longo da nave da capela com o lento arrastar da idade, ruído abafado que na capela deserta acentua mais ainda o silêncio e o frio.

Porém, depois da primeira quadra da segunda estância, Keats afasta-se de todas as formas de vida para a completa imobilidade da arte, «a filha

adoptiva do silêncio e do tempo lento». Cada um dos três versos seguidos contém um trocadilho, mas de tal modo estão fundidos na imaginação as várias sugestões das três palavras, que *o leitor não dá pela alquimia poética.* O mais óbvio é talvez «gelar», no verso 14, que enquanto estabelece a relação do frio com as estátuas de pedra realça ao mesmo tempo a imobilidade e o aprisionamento «dos mortos esculpidos» fixando-os num friso ao longo das paredes da capela.

No verso 15, «rails», Keats tem indubitàvelmente em mente uma palavra derivada do O. E. *hrægl,* «vestido, traje, manto», a qual segundo o NED *foi utilizada pela última vez neste sentido no século XIII* em «The Owl and the Nightingale». O sentido mais evidente de «rails» como grades fortalece a palavra «aprisionado» e tem com efeito uma sugestão de frio; mas «rails» do purgatório, ou grades que rodeiam o purgatório, lugar de punição e de intranquilidade, sugerem exactamente o oposto de frio e imobilidade com que Keats está aqui primàriamente ocupado. O outro significado de «rail» como vestido ou manto tem uma subtil influência sobre a palavra «purgatory», acalmando qualquer sugestão de intranquilidade e tormento, apresentando apenas um quadro de morte e de trajes mortuários.

No verso 16, a palavra «orat'ries» comporta de modo idêntico um duplo significado. Num poema como este, tão particularmente preocupado com a terminologia, como com a atmosfera de uma igreja medieval, «orat'ries» sugere outros locais de devoção, como a fria e desértica capela que Keats descreveu há pouco, na qual os cavaleiros e as damas oravam em tempos indistintos e mais distantes. Todavia, com o seu adjectivo qualificativo «dumb» a palavra adquire um sentido mais nítido no mundo secular. «Orat'ries» são as palavras que podem ter sido ditas nas orações articuladas pelas figuras mortas, mas as quais, congeladas nas pedras, se conservam «mudas».

Nos dois últimos versos da estância, Keats volta ao monge para mostrar o efeito das «estátuas jacentes» sobre a sua pobre e triste vida. Ainda mais do que antes, o seu espírito fraco vacila perante a ideia da morte, tão subtilmente sugerida no frio silêncio do ar da capela. Os três trocadilhos não são inofensivos *ao ponto de passarem desapercebidos*: ampliam, para além da análise, a ideia fundida de imobilidade e frio culminando na morte, que Keats desejou estabelecer no começo do poema como contraponto das ideias mais felizes de movimento e calor que conduzem à vida, o que, no clímax do poema, é expresso pelo amor consumado de Madeline e Porphyro.

— Elmo Howell, «Keats, The Eve of St. Agnes, 14-16», *The Explicator,* XIV (Fevereiro de 1956), N.º 5, com autorização dos editores. Os itálicos são nossos—sem nenhum preconceito real quanto à sua interpretação.

As palavras só são eficazes se tiverem um significado definido. E o que define o significado de uma palavra é a inegável correspondência com certas coisas, certos sentimentos, o facto de que ela necessàriamente implica actos. Mas esta correspondência só deixa de ser arbitrária em virtude de um acordo unânime, o que quer dizer que só pode vigorar no meio de um grupo de pessoas ou de uma comunidade. Sòmente uma tradição comum — a lei, a fé e a autoridade — é capaz de definir o significado daquilo a que chamamos palavras correntes. Mas todas estas coisas desapareceram no nosso século. Porque as palavras que circulam por toda a parte não conduzem a parte alguma. A nossa linguagem *perdeu a conexão.* Quanto mais falamos, menos nos compreendemos uns aos outros. Sòmente a morte pode pôr todos de acordo.

O século xx há-de aparecer no futuro como uma espécie de pesadelo verbal, de delirante cacofonia: pessoas que falam mais frequentemente do que nunca (imaginem essas emissões de rádio, que *já* não podem ficar silenciosas nem de dia nem de noite, em que as palavras são proferidas tantas por minuto, haja ou não ouvintes, haja ou não coisas para dizer), um tempo em que as palavras se gastam mais ràpidamente do que em qualquer outro século da História, um tempo de prostituição da linguagem, que devia ser a medida da verdade, e da qual o Evangelho diz que a sua origem «é a vida e a luz dos homens!».

Ai!, o que nós fizemos da linguagem! Até mesmo incapaz de mentir, em certas bocas, a linguagem caiu mais que a mentira, caiu na insignificância. Como o Diabo se deve rejubilar com o palavreado prazenteiro ou excitado dos locutores de rádio! Ele, o grande mago da confusão, que acima de tudo gosta da lisonja equívoca, da monotonia do estilo oficial, da incontinência senil da verborreia depois dos jantares. Ele, o romântico, aquele que, quando ficamos estupefactos com os discursos, nos sugere que o *inexprimível* é talvez mais verdadeiro do que o discurso claro e inteligente!... Ele sabe que... aviltando o significado das palavras destrói as próprias bases das nossas lealdades. Ele sabe que sempre que uma espada é chamada uma espada a maldade recua e perde um pouco do seu prestígio; foi por isso que ele inventou a linguagem dos diplomatas e a sua louca reserva. Ele sabe que nada no mundo nos pode fazer calar, agora que temos a rádio, e toma o seu lugar em cada microfone. E finalmente organiza aquela inflação verbal, em que as palavras já não são «protegidas» pelos actos, porque espera, não sem razão, que isso aumente, mais do que as piores tiranias, a extrema confusão da nossa consciência moral...

Eu ia escrever que o único remédio seria combatê-lo com a *semântica,* que é a ciência dos significados, da linguagem exacta, garantida por uma longa tradição e pela etimologia. Um *Ministério do Significado das*

Palavras, dotado de poderes discricionários — eis do que a Democracia necessita, pois que, afinal de contas, ela é um regime inteiramente baseado nas palavras [1]. (Este Ministério foi inicialmente a Igreja. Uma análise dos nossos vocabulários mostraria que o pouco bom senso que eles ainda conservam provém de reminiscências bíblicas e litúrgicas.)

— Denis de Rougemont, *The Devil's Share*, tradução de Haakon Chevalier (Pantheon Books, 1944), Capítulo 64, «The Meaning of Words», pp. 211-13, com autorização dos editores, Pantheon Books, Inc.

[1] O regime parlamentar, os contratos sociais, as leis, a opinião pública, a liberdade de imprensa, as reuniões, as conferências. A monarquia fundamentava-se nas formas consagradas e rituais num cerimonial plástico. A ditadura é o regime da violência em que as palavras são apenas mentiras planeadas e dirigidas.

CAPÍTULO XXIX

ELIOT E POUND: UMA ARTE IMPESSOAL

1 — O classicismo de Eliot: discriminado do de Matthew Arnold e de Irving Babbitt, sua relação com os simbolistas franceses, especialmente com Remy de Gourmont. 2 — O classicismo de T. E. Hulme: a sua associação de visão clássica do homem com a visão religiosa, a sua indiferença pelas diferentes espécies de assuntos, a sua exaltação da habilidade artística, a sua ênfase sobre a metáfora e sobre o carácter orgânico da poesia. 3 — Insistência de Pound em que a poesia deve possuir as virtudes da boa prosa, o seu interesse pelos ideogramas chineses como paradigma do método poético, e sua ênfase sobre a poética como uma espécie de «matemática inspirada». 4 — Doutrina de Eliot da impersonalidade da poesia, a sua associação do método dos poetas «metafísicos» do século XVII com o dos poetas simbolistas franceses do século XIX — teoria de Eliot de uma «dissociação da sensibilidade» com as suas implicações para uma poética de tensão. 5 — A sua doutrina do correlativo objectivo — ataque a essa doutrina por Eliseo Vivas e por Yvor Winters. 6 — O classicismo de Winters: a sua acusação do «sofisma da forma imitativa», a sua insistência na necessidade de uma estrutura racional e o seu ataque à «progressão qualitativa» como método de organizar um poema. 7 — A ironia condenada por Winters, por reflectir o descuido do poeta ou a sua irresponsabilidade: contraste entre esta concepção da ironia e a defendida por Eliot e por Warren. 8 — A crítica de Winters da poesia moderna interpretada como reafirmação da importância do «enredo» e da organização dramática — as implicações deste ponto de vista: a lírica como drama, a metáfora como drama. 9 — Reconsideração da doutrina de Eliot da impersonalidade da poesia: a concepção de que o poema tem uma «vida» que lhe é própria, expressa por Eliot e por Allen Tate.

1

Quando T. S. Eliot anunciou em 1928 que em política era monárquico, em religião anglo-católico, e em literatura clássico, a reacção foi imediata e ruidosa. A revelação da sua posição política e religiosa provocou a maior parte dos assobios e dos protestos, mas a sua confissão de

classicismo também provocou uma boa parte de protestos de mistura com expressões de honesta perplexidade. Porque a própria poesia de Eliot era certamente «romântica», não era? E como é que um poeta que tanto tinha recebido dos simbolistas franceses do século XIX podia afirmar de cabeça erguida que venerava o «classicismo»?

A linha de evolução do classicismo de Matthew Arnold para o de Eliot não é nem evidente, nem contínuo. A propósito de Arnold, Eliot observa que ele «poderia ter sido um crítico» [1] mas tinha devotado as suas energias a «atacar o que não era susceptível de crítica». Apesar de Irving Babbitt ter sido um dos seus professores em Harvard, Eliot pensava que Babbitt, tal como Arnold, tinha confundido a crítica com outra coisa qualquer. Nem Babbitt, nem o seu companheiro neo-humanista, Paul Elmer More, como Eliot fora forçado a concluir, estavam «primàriamente interessados na arte». Eram acima de tudo moralistas e, embora reconhecesse que ser moralista «tinha mérito e valia a pena», Eliot teve de incluir Babbitt e More entre os seus «Críticos Imperfeitos» [2].

Todavia Eliot, no seu ensaio intitulado «The Perfect Critic» (1920) tornou bem claro que a alternativa apropriada da moralização não era o impressionismo. Um crítico como Arthur Symons, por exemplo, ocupou-se em dar-nos as suas impressões sobre a obra em mãos; mas Eliot afirma que é impossível para o crítico ficar por ali; porque «no momento em que tentamos pôr as impressões em palavras, ou começamos a analisar e a construir, a 'ériger en lois', ou começamos a criar outra coisa qualquer» [3]. Optando pela segunda alternativa, Symons, em vez de produzir uma obra de crítica, realizou um poema em prosa acerca das suas próprias reacções.

Eliot foi buscar a frase «*ériger en lois*» [4] ao crítico francês Remy de Gourmont. A frase de onde foi tirada serve de epígrafe ao ensaio de Eliot, e realça a sua opinião: o verdadeiro crítico deve esforçar-se por transformar as suas impressões em leis. As suas impressões hão-de ser subjectivas e pessoais — nem poderiam ser de outro modo — mas, porque ele vai tentar referi-las a princípios, afastar-se-á do mero impressionismo para seguir na direcção da objectividade. Para Eliot, Aristóteles é o exemplo clássico desse poder crítico, e de «todos os críticos modernos», escreve ele, «talvez Remy de Gourmont seja o que está mais perto da inteligência generalizante de Aristóteles» [5].

[1] «Introdução», *The Sacred Wood* (1920), 2.ª ed. (Londres 1928), p. XIII. Com autorização do autor e dos editores, Methuen and Co, Ltd.

[2] Ver «Imperfect Critics» (1920), *The Sacred Wood*, pp. 41-4.

[3] *The Sacred Wood*, p. 5.

[4] «*Ériger en lois ses impressions personelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère*» vem em *Lettres à l'Amazone* (1914).

[5] *The Sacred Wood*, p. 13.

A ênfase de Eliot sobre o «poder de generalização» e sobre a necessidade de objectivação do crítico dá-nos a chave da sua espécie própria de classicismo. Disto tornaremos a falar mais adiante. Mas a sua colocação do poeta simbolista e crítico Gourmont a par de Symons, autor de *The Symbolist Movement in Literature*, é, por si mesma, significativa. Ela aponta para o facto de se terem encontrado importantes elementos «clássicos» num movimento que foi considerado como uma «segunda vaga» do Romantismo. Ezra Pound, amigo de Eliot e seu companheiro de revolução em literatura, diz peremptòriamente: «De Gourmont preparou a nossa era; por detrás dele estende-se uma escuridão ilimitada.» Apesar do facto de ter tido os seus começos nos «simbolistas», De Gourmont torna-se para Pound o restaurador «das luzes do século XVIII» [1].

2

Nesta relação geral devemos mencionar outro conspícuo paladino das virtudes clássicas, T. E. Hulme, que foi companheiro de Pound, em Londres, durante os anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, durante a qual Hulme viria a falecer, em 1917. Quando em 1912 Pound lançou o «Imagismo», uma das suas primeiras manifestações foi apresentar um grupo de cinco pequenos poemas, concebidos por Hulme para ilustrar uma determinada ideia numa discussão literária, e que foram editados meio jocosamente por Pound como «a obra poética completa de T. E. Hulme». Entre a teoria crítica de Hulme e de Gourmont há numerosos paralelos, como demonstrou René Taupin [2]; e o próprio Gourmont comentou os poetas imagistas, com especial referência à sua dívida para com os simbolistas franceses:

> Os Imagistas ingleses procedem òbviamente dos Simbolistas franceses. Vê-se isso imediatamente no horror que sentem pelo lugar-comum, no horror da retórica e do grandioso, de toda a maneira fácil e oratorial com que os imitadores de Victor Hugo têm provocado a nossa repugnância; a precisão de linguagem, a nudez de visão, a concentração de pensamento que eles gostam de fundir numa imagem dominante [3].

[1] «Remy de Gourmont: a Distinction followed by Notes» (1919), *Instigations* (Nova Iorque, 1920), p. 169.

[2] *L'Influence du Symbolisme Français sur la Poésie Américaine, 1910-1920* (Paris, 1929), pp. 84-5.

[3] *La France*, Maio 5, 1915; citado por Taupin, p. 87.

Durante a sua curta vida Hulme publicou muito pouco. As suas *Speculations* (fonte de todas as passagens que citamos adiante) só apareceram em 1924. Muito da sua influência sobre os seus contemporâneos tem portanto que ser referida às suas conferências e conversas. (A propósito, ele e Eliot não tiveram contactos pessoais.) Tem-se afirmado que a real influência de Hulme sobre a sua geração foi muito mais ligeira do que a actual leitura de *Speculations* pode sugerir [1]. Todavia é impressionante o paralelismo entre a sua posição e a de Eliot.

Hulme, tal como Irving Babbitt, professor de Eliot em Harvard, referiu o romantismo à noção de Jean Jacques Rousseau de que «o homem era bom por natureza, e que foram apenas as más leis e costumes que o aniquilaram». Na concepção romântica o homem é «um reservatório infinito de possibilidades» e não, como na concepção clássica, uma criatura «intrìnsecamente limitada, mas disciplinada pela ordem e tradição que a transformam em algo de bastante decente». Hulme considerava o ponto de vista clássico «idêntico à atitude religiosa normal» [2].

O tradicionalismo de Hulme é assim muito mais directo do que o de Babbitt ou de Arnold. Ultrapassa o «Humanismo» de Babbitt e a participação de Arnold no compromisso vitoriano, e antecipa-se assim à crítica de Babbitt e de Arnold feita por Eliot. Hulme pretendia o retorno à doutrina ortodoxa. A sua preocupação com a religião não tinha nada que ver com a recaptura «do sentimento de Fra Angelico».

> O que é importante, é aquilo que ninguém parece compreender — os dogmas como o Pecado Original, que são a mais próxima expressão das categorias da atitude religiosa. O homem não é perfeito em sentido algum, mas antes uma infeliz criatura, que pode todavia apreender a perfeição. Não se trata pois de tolerar o dogma por bem do sentimento, mas antes possìvelmente de engolir o sentimento, por bem do dogma [3].

---

[1] Por exemplo, Ezra Pound escreve: «Sem malícia para com T. E. H. [1938] parece-me agora conveniente corrigir uma deformação que se pode até encontrar em volumosas obras de consulta. A LUZ crítica durante os anos imediatamente anteriores à guerra, não brilhou de Hulme mas sim de Ford (Madox, etc.). Se é que chegou a brilhar nalguns escritos. Não diminui as honras que são devidas a Hulme o facto de ele não ter o monopólio da vida literária de Londres e não ter acumulado outros interesses... O lado melhor de Hulme pode ter surgido mais tarde, como uma dádiva divina, depois de editado. Não tenho dúvidas de que os escuros e sujos «Vintes» necessitavam da sua orientação, e é pena que ele não esteja cá em pessoa para manter afastados os parasitas...» (*The Townsman*, Janeiro, 1938.) Transcrito de *The Poetry of Ezra Pound*, por Hugh Kenner (Norfolk, Conn. 1951), pp. 307-9.

[2] *Speculations* (Nova Iorque, 1924) pp. 116-7, com autorização dos editores Harcourt, Brace and Company, Inc.

[3] *Speculations*, p. 71.

Mas a relação desta ortodoxia com os pontos de vista de Hulme acerca das obras de arte verbal não pode ser combatida à primeira vista por uma pessoa não iniciada. Ao contrário de Babbitt e ao contrário de Arnold, Hulme não está ordenando concepções éticas ou religiosas no sentido de enquadrar uma teoria didáctica da literatura. Pelo contrário, o classicismo de Hulme é uma forma de objectivismo que insiste sobre as distinções claras entre a doutrina ética ou religiosa e a composição poética. Hulme pensava que a poesia devia reconhecer as suas limitações. A poesia, para competir com a religião, tem de tentar projectar-se no infinito e o infinito em forma poética pode ser pouco satisfatório. Aqui encontramos principalmente as *emoções* «que estão agrupadas à volta da palavra *infinito*». Entramos na área da «religião dividida», uma certa «névoa» romântica [1]. O que Hulme procura dizer é que, se a ética e a religião são em si mesmas firmes, a arte gozará também da sua própria espécie de «seca dureza» [2] — não como um veículo para, ou simples depoimento de, ética ou religião, mas como um artefacto humano tomando forma no mesmo universo onde a ética e a religião são princípios basilares. Certos corolários deste ponto de vista básico formam um amontoado de doutrinas que, como veremos, interactuam por forma bastante rígida na lógica da crítica neoclássica.

1) Um assunto «poético» é coisa que não existe. Hulme pretende destruir tanto a seriedade de Arnold como a distinção romântica entre a fantasia e a imaginação. «Não importa nada», diz ele, «que a emoção produzida não seja vaga e digna mas, pelo contrário, divertida» [3]. Os «fixos e definidos» de Coleridge são aparentemente aquilo de que a fantasia *deveria* ocupar-se. Porque «a grande finalidade é a descrição exacta, precisa e definida» [4]. A fantasia deveria ser a própria faculdade de se produzirem versos «joviais, secos e sofisticados» que Hulme predisse que haveriam de surgir.

2) A finalidade do poeta não é a expressão pessoal, mas a habilidade. A versão de Hulme desta doutrina é, olhando para o leitor, uma objecção à «pieguice», a qual «não considera que um poema é um poema a menos que gema ou choramingue acerca de qualquer coisa» [5]. A finalidade própria do poeta é «obter a curva exacta do que vê, quer seja um objecto ou uma ideia no espírito» [6].

---

[1] *Speculations*, p. 118.
[2] *Speculations*, p. 126.
[3] *Speculations*, p. 137.
[4] *Speculations*, p. 132.
[5] *Speculations*, p. 126.
[6] *Speculations*, p. 132.

3) A poesia é constituída por imagens, por metáforas. Este princípio está incluído na definição de exactidão que acabámos de dar. «Os significados visuais só podem ser transferidos pela nova noção da metáfora; a prosa é uma espécie de panela velha que os deixa escoar. As imagens em verso não são meras decorações, mas a própria essência da linguagem intuitiva» [1]. E assim somos levados a estabelecer uma distinção entre prosa e poesia, servindo-nos de alguns termos lógicos de Henri Bergson para explicar a diferença como uma diferença entre o «extenso» e o «intenso». A prosa — isto é, o modo de exposição intelectual — o uso da linguagem feito apropriadamente pelos escritores de livros de cozinha, de constituições legais e de tratados científicos — trata «de múltiplas variantes». A prosa faz «diagramas, e os diagramas são essencialmente coisas cujas partes estão separadas umas das outras. O intelecto analisa sempre — e quando há uma síntese fica confundido». Mas a poesia trata com variantes «intensas» e «para se tratar com o intenso devemos utilizar a intuição», e daqui as «imagens», que são «a própria essência de uma linguagem intuitiva» [2].

4) Finalmente a complexidade de que a poesia trata não é mecânica, mas orgânica. Cada «parte» de um poema é «modificada pela presença da outra, e cada uma delas é até certo ponto o todo» [3]. Hulme faz-nos recordar aqui os românticos alemães e Coleridge, mais do que qualquer outra fonte clássica ou neoclássica. O seu principal ensaio «Romanticism and Classicism» faz, com efeito, extensas referências a Coleridge. Todavia Hulme realça o objecto da arte mais claramente do que Coleridge. E, como já vimos, ele tem uma nítida antipatia por esse «génio» expansivo, ou espírito, que produz o objecto de arte, e que era a principal distracção de Coleridge. Hulme é culpado de grande número de referências à sinceridade do poeta e ao ardor que põe na sua actividade poética — contudo, no final, parece referir essas experiências ao próprio poema e achar nele a sua justificação. Ele está a dar-nos em resumo a versão clássica e objectiva do organicismo, a qual aparece em Schlegel e outros «românticos» alemães, se não em Coleridge.

3

O treino de Hulme como estudante de filosofia permitiu-lhe organizar uma explicação sistemática da nova reacção clássica. Em contraste com ela, a crítica mais vigorosa e mais influente de Ezra Pound é *ad hoc* e ocasional. Com frequência tomou a forma de conselhos práticos a outros

---

[1] *Speculations*, p. 135.
[2] *Speculations*, p. 139.
[3] *Speculations*, p. 135.

escritores. Pound não aspirou a estabelecer um sistema; preocupou-se antes em «descobrir» um novo autor; a ajudá-lo a achar a sua linguagem própria; a presidir à formação do gosto (um dos seus livros tem o título característico de, *The A B C of Reading* [*O A B C da Leitura*]); a ajudar a revisão final de certos poemas. (O mais célebre de todos foi *The Waste Land* de Eliot, dedicado a Pound como *Il Miglior Fabbro*.)

A ênfase crítica especial de Pound revela-se numa carta que ele escreveu a Harriet Monroe em 1915: «A Poesia», diz ele, «deve ser tão bem escrita como a prosa», um sentimento perfilhado por Eliot na sua Introdução a *The Vanity of Human Wishes* de Samuel Johnson. Na mesma carta Pound especifica as virtudes da «prosa» que tinha em mente:

> Não deve haver palavras de livros, nem perífrases, nem inversões. Deve ser tão simples como a melhor prosa de Maupassant, e ser tão dura como a de Stendhal... O ritmo DEVE ter significado. Não pode ser apenas um descuidado escrever à pressa, sem garra e sem real domínio das palavras e do sentido...
>
> Não deve haver lugares-comuns, frases feitas, estilo jornalístico estereotipado. A única forma de fugir a isto é pela precisão, resultado da concentração da atenção sobre o que se está escrevendo... Objectividade, e ainda objectividade, e expressão: nada de antecipações, de adjectivos escarrapachados (como «podres musgos húmidos»), nada de expressões tennysonianas; nada que não se possa realmente dizer em determinadas circunstâncias sob o peso da emoção [1].

Para Pound o conteúdo e a expressão são termos contíguos. Num bom poema, em que cada palavra desempenha a sua função, não há cabimento para ornamentos inúteis, expressões vagas ou ritmo mecânico e irrelevante. A forma é expressão de significado: idealmente a forma *é* significado [2]. «A grande literatura», escreve Pound, «é simplesmente linguagem carregada de significado até ao mais alto grau» [3].

A poesia ideal de Pound tem a «simplicidade» (a economia) da boa prosa; e tem a «dureza» da boa prosa — em oposição ao sentimento vago e impreciso que ele, tal como Hulme, associou à poesia «romântica».

---

[1] *Letters of Ezra Pound*, ed. D. D. Paige (Nova Iorque, 1950), pp. 48-9, com autorização dos editores, Harcourt, Brace and Company, Inc. Comparar as divertidas e idênticas observações de Coleridge em *Biographia Literaria*, Capítulos I e XVIII.

[2] Cf. posição de Croce, no Cap. XXIII.

[3] «How to Read» (1929), *Polite Essays* (Norfolk, Conn., 1939) p. 167.

Mas a poesia tem, além disso, as suas formas próprias de transmitir os seus significados; a principal de todas, é a que Pound liga ao método dos ideogramas chineses [1].

Pound sentiu-se fascinado com a particularidade concreta aparentemente imposta pelos caracteres chineses escritos. Ao ler chinês, parecia-lhe que não estava a ver uma simples «prestidigitação de calculadores mentais», mas sim «vendo as *coisas* seguir o seu destino». Como é que os chineses escrevem «O homem vê o cavalo»?

> ...o método chinês segue a sugestão natural. Em primeiro lugar, figura o homem de pé, sobre as pernas. Depois o olhar desloca-se no espaço: uma figura simples representada por duas pernas a correr debaixo de um olho, um desenho modificado de pernas a correr, mas inesquecível desde que o tenhamos visto. E em terceiro lugar temos o cavalo de pé sobre as quatro patas [2].

Talvez seja discutível que numa linguagem funcional os elementos abstractos possam reter tanto da sua integridade original. Uma comparação com o inglês (que é um agregado de metáforas mortas que resiste persistentemente a todas as tentativas de as ressuscitar) não será nada tranquilizadora. Mas em qualquer caso o ideograma chinês deu a Pound um écran que lhe permitiu fazer a projecção do seu ideal de linguagem poética.

Numa linguagem dessas, o contacto com os pormenores concretos mantém-se firme. A linguagem resiste à tendência para tomar abstracções por *coisas* (ao que Pound considera o leitor ocidental particularmente sensível). O método ideográfico de justapor elementos desenhados parecia não sòmente impedir as abstracções triviais e simplistas: permitia ao artista habilidoso definir com subtileza e precisão aquilo que pretendia dizer: não isto ou aquilo, mas precisamente *isto*.

O método ideográfico de Pound é, evidentemente, de essência metafórica e Pound reconhece-o: «O processo [ideográfico] é metáfora, é o emprego de imagens materiais para sugerir relações imateriais» [3]. Mas não é difícil ver que Pound acolheria favoràvelmente um novo termo, que evitasse as emoções de requinte e decoração que aderem ao termo *metáfora* e que lhe permitiria realçar a função e a estrutura.

---

[1] Em 1913 Pound encontrou os escritos de Ernest Fenollosa e em 1919 editou «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry», de Fenollosa. Esta obra foi reimpressa em *Instigations* (Nova Iorque, 1920).

[2] *Instigations*, p. 363.

[3] *Instigations*, p. 376.

O ideograma é um arranjo de particularidades concretas; é uma confrontação destas, produzindo não uma abstracção deformada, mas uma experiência concreta, precisa. Ao construir o seu ideograma, o poeta é tão «impessoal» como o cientista. A «Poesia», escreveu Pound em 1910, «é uma espécie de matemática inspirada, que nos dá equações, não de figuras abstractas, triângulos, esferas e outras semelhantes, mas equações das emoções humanas [1].

4

Todavia foi Eliot quem claramente levou este assunto da impessoalidade à atenção da sua geração. Em «Tradition and the Individual Talent» (1919), Eliot definiu a posição quase com chocante relevo:

> o poeta tem, não uma «personalidade» para exprimir, mas um meio específico, que é apenas um meio, e não uma personalidade, no qual as impressões e a experiência se combinam em formas peculiares e inesperadas. As impressões e as experiências que são importantes para o homem podem não ter lugar na poesia, e as que se tornam importantes em poesia podem desempenhar um papel mínimo no homem, na personalidade [2].

Assim uma concepção «impessoal» da arte torna-se quase beligerantemente «anti-romântica». Concentra a atenção «não sobre o poeta, mas sobre a poesia». Deste modo realça o objectivo da arte como tal, representando o retorno a algo semelhante à teoria aristotélica. Quase desde o século XVII que nenhum inglês tinha tão resolutamente transposto a teoria poética do eixo do prazer oposto à dor para o da unidade oposta à multiplicidade [3]. As relações entre as partes que constituem a obra de arte tornam-se o assunto importante para a investigação crítica. Concebe-se que esta relação é complexa. Eliot sugere mesmo que a

---

[1] *The Spirit of Romance* (Londres, 1910), p. 5.

[2] *Selected Essays, 1917-1932* (Nova Iorque, 1932) p. 8. Cf., também do mesmo ensaio (p. 11) «A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem se entregar totalmente à obra a fazer», e (p. 10) «A poesia não é deixar a emoção à vontade mas uma fuga da emoção; não uma expressão de personalidade mas uma fuga da personalidade». René Taupin indicou (pp. 212-15) a derivação destas noções de *Problème du Style*, de Remy de Gourmont.

[3] Cf. Cap. VII, p. 167.

obra de arte deve ser encarada como um organismo vivo, com uma vida própria. Assim, na Introdução da edição de 1928 de *The Sacred Wood* escreve:

> Podemos apenas dizer que, em certo sentido, um poema tem a sua vida própria; que as suas partes formam algo de muito diferente de um corpo constituído por elementos biográficos ordenados; que o sentimento, ou emoção, ou visão, resultante do poema, é diferente do sentimento, emoção ou visão no espírito do poeta [1].

Esta afirmação faria com que Eliot fosse acusado de ter reduzido o poeta a um autómato que segregava o seu poema de modo inconsciente e descerebrado, e que assim se tinha entregue à mais «romântica» das teorias possíveis. Mais adiante neste capítulo veremos alguns dos ataques à estética de Eliot. De momento estamos mais interessados em completar o estudo do «classicismo» de Eliot, particularmente nos seus aspectos mais gerais. Para Eliot, assim como para Pound, a metáfora é a essência da poesia; mas a especial compreensão que ele tem da metáfora provém, não da escrita ideográfica chinesa, mas dos poetas simbólicos do século XIX e dos poetas «metafísicos» ingleses do séc. XVII.

Eliot não se deixou perturbar pelas notórias «presunções» de um Donne ou de um Herbert; os reconhecidos insucessos destes não impugnaram os seus êxitos. No que se refere à crítica do Dr. Johnson, segundo o qual estes poetas «emparelhavam pela violência» as «ideias mais heterogéneas», Eliot faz notar que «um certo grau de heterogeneidade de material compelia à unidade, porque a acção do espírito do poeta é omnipresente em poesia» [2]. Ele aceitou como inevitável a incongruidade dos elementos: o eterno problema do poeta era unir o que resiste à unificação; o poeta habilidoso era o poeta que podia dominar positivamente as resistências provocadas pelos seus próprios materiais.

Eliot encontrou na linguagem figurativa ousada, e por vezes enérgica, os meios necessários para alcançar «uma compreensão directa e sensata do pensamento, ou uma recreação do pensamento em sentimento» [3]. Viu que o problema da metáfora «aceitável» estava na continuidade do problema geral da unidade poética. Assim, escreve:

> Para Donne um pensamento era uma experiência; modificava a sua sensibilidade. Quando o espírito de um poeta está perfeitamente equipado para o seu trabalho, ele está

---

[1] *The Sacred Wood* (1928) p. 10.
[2] «The Metaphysical Poets», *Selected Essays*, p. 243.
[3] *Selected Essays*, p. 246.

> constantemente a amalgamar experiências díspares; a experiência do homem vulgar é caótica, irregular, fragmentária. Este último apaixona-se ou lê Espinosa, e estas duas experiências não têm nada a ver uma com a outra, nem com o ruído da máquina de escrever ou o cheiro da cozinha; no espírito do poeta estas experiências estão sempre a formar novos todos [1].

Este poder de «amalgamar experiências díspares» não ficou limitado aos poetas metafísicos. Era possuído pelos grandes dramaturgos isabelinos. Também Dante o possuía. E mais perto do nosso tempo, Eliot discerniu nalguns poetas franceses simbolistas «um método curiosamente semelhante ao dos "poetas metafísicos..." Jules Laforgue e Tristan Corbière estão em muitos dos seus poemas» declarou ele, «mais próximos da "escola de Donne" do que qualquer moderno poeta inglês» [2].

Qualquer lapso deste poder de «amalgamar» resulta na separação do pensamento e do sentimento, do poético e do não-poético, da forma e do conteúdo. Aplicado à linguagem figurativa, tem o efeito de tornar a metáfora não estrutural, um simples eco do pensamento (ilustração) ou excesso de bagagem emocional (ornamentação). Uma das principais razões do seu elogio a Andrew Marvell é que os melhores versos de Marvell obedecem «à elucidação da Imaginação dada por Coleridge: "Este poder... revela-se no equilíbrio ou reconciliação de qualidades discordantes ou opostas..."» [3]. Em termos reminiscentes que fazem lembrar os de Hulme, Eliot fala da «brilhante e elevada precisão» que, tal como foi realizada por Marvell não torna a poesia menos séria, mas mais séria. A poesia de Marvell, com o seu espírito sério, desafia a distinção de Coleridge entre a fantasia e a imaginação, porque muitos dos dispositivos da poesia de Marvell que Coleridge teria de classificar como fantasias são na realidade utilizados para se alcançarem efeitos que mostram todo o poder da imaginação.

5

Os pensamentos de Eliot acerca de uma arte impessoal tiveram a sua maior expressão num ensaio intitulado «Hamlet and his Problems» (1919). Eliot escreveu:

> A única maneira de exprimir emoção sob forma de arte é achando um «correlativo objectivo»; por outras palavras,

---

[1] *Selected Essays*, p. 247.

[2] *Selected Essays*, pp. 148-9.

[3] «Andrew Marvell», *Selected Essays*, p. 258. No mesmo ensaio Eliot nota que «nos versos de Marvell... o estranho se torna familiar, e o familiar estranho, tal como, segundo Coleridge, acontecia na boa poesia».

> uma série de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula dessa emoção particular; tais que, quando os factos externos que devem terminar em experiência sensorial forem dados, a emoção seja imediatamente evocada [1].

A frase «correlativo objectivo» alcançou uma projecção muito maior do que o autor podia ter esperado ou desejado. Com a vantagem da retrospectiva é fácil ver porquê; a noção de um correlativo objectivo põe firme ênfase sobre a obra em si mesma como estrutura. Como o poeta não pode transferir as suas emoções directamente para os seus leitores, deve haver alguma espécie de mediação — «uma série de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos». É através deles que necessàriamente toma lugar a transacção entre o autor e o leitor. É onde é objectivado «o que o autor tem para dizer» e é na forma e no carácter deste objecto que o crítico está pròpriamente interessado. Porque este objecto é a fonte primária, e a garantia, da resposta do leitor, qualquer que ela seja; e é também a base primária para quaisquer conclusões que se possam tirar acerca do que o «autor desejava dizer».

Contudo, a doutrina do correlativo objectivo é uma espécie de somatório do que Eliot, juntamente com Hulme e Pound, derivaram da teoria e prática dos simbolistas franceses. Os simbolistas afirmavam que a poesia não pode exprimir directamente a emoção; as emoções só podem ser evocadas. E os seus estudos tinham discutido os vários meios pelos quais isso podia ser feito. Baudelaire mantinha que cada cor, som, cheiro, conceptualizava a emoção, e cada imagem tinha a sua correspondência em cada um dos outros campos. Mallarmé, insistindo em que a poesia era feita, não de ideias, mas de palavras [2], dedicou-se a explorar as potencialidades das palavras concebidas como gestos ou como modos de sugestão emotiva, e tratou o efeito mútuo das palavras como uma espécie de ballet ou uma espécie de organização «musical». Nomear um objecto era destruir três quartas partes do prazer próprio da sua evocação poética. Pound, ao reconhecer as «grandes dádivas do "simbolismo"», menciona especìficamente «a doutrina segundo a qual devemos "sugerir" e não "apresentar"» [3].

---

[1] *Selected Essays*, pp. 124-5. Esta noção é talvez prevista pela frase de Pound «equações das emoções humanas»: Cf. p. 787.

[2] Degas tentou escrever sonetos e queixou-se a Mallarmé do seu insucesso apesar das ideias que tinha. «Você não escreve poemas com ideias, meu caro Degas», disse Mallarmé, «mas com palavras.» P. Valéry, «*Poésie et Pensée Abstraite*», em *Variété* V (Paris, 1945), p. 141.

[3] *Make It New* (New Haven, 1935), p. 187.

A doutrina do «correlativo objectivo» acentua de modo rigoroso e anti-romântico a habilidade; mas Eliot, pela forma como a discute, consegue introduzir-se na linguagem do expressionismo. Este expressionismo e a «linguagem das emoções» foram submetidos pelo filósofo Eliseo Vivas a rigoroso exame [1].

Eliot sugeriu que Shakespeare conhecia antecipadamente a emoção especial para a qual *Hamlet* seria o «correlativo» e sugeriu mais ainda que o leitor (ou editor) deveria sentir também essa emoção para que a peça fosse considerada feliz. Mas Vivas sustenta que, efectivamente, o poeta só descobre a sua emoção através da tentativa de a formular em palavras. O que o poeta «realmente sentiu só pode ser exactamente expresso no poema e através do poema, o que quer dizer que ele tem de o descobrir durante o próprio acto da composição» [2]. É impossível que o leitor possa alguma vez sentir a mesma emoção que o poeta, e não há razão alguma para que a sinta. Um poema exprime menos do que a emoção que foi inicialmente sentida pelo poeta, mas também exprime muito mais. Exprime «tudo o que o poeta nele apresenta objectivamente para a compreensão» [3]. Entre os elementos que fazem o poema-objecto,

> há alguns que são mais fáceis de indicar... através dos termos que usamos para designar as emoções. Mas não vejo qualquer razão para considerar que tudo o mais no poema é posto apenas para provocar em nós uma emoção, ou para causar a sua denotação objectiva. Os elementos superficiais, formais e ideológicos são todos eles, por direito próprio, de interesse intrínseco. E, embora a emoção expressa seja também de interesse, ela não é, como não deveria ser, de interesse principal ou exclusivo para o leitor [4].

Vivas tem a certeza de que estas objecções têm consequências «devastadoras» para a «doutrina crítica» de Eliot, e esta opinião pode muito bem ser exacta, em especial no que se refere à teoria sobre *Hamlet*. Contudo, no que se refere à posição geral de Eliot, a crítica de Vivas é uma verdadeira monda, que apara excrescências mas que não pode afectar os principais ramos da teoria apresentada em «Tradition and the Individual

---

[1] «The Objective Correlative of T. S. Eliot», *The American Bookman*, Inverno, 1944; reeditado em *Creation and Discovery* (Nova Iorque: The Noonday Press, 1955). Transcrito com autorização do autor.

[2] *Creation and Discovery*, p. 184.

[3] *Creation and Discovery*, p. 188.

[4] *Creation and Discovery*, p. 188.

Talent». «A poesia não é dar rédea solta à emoção... não é expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade» [1]. «A crítica honesta e a apreciação sensível não são dirigidas ao poeta, mas sim à poesia» [2]. Por vezes Eliot é inconsistente, mas não parece nunca aderir sèriamente à ideia de que a principal tarefa do poeta é dar ao leitor um determinado conteúdo, quer seja uma emoção quer seja uma ideia, ou que a eficácia de um poeta tenha de ser medida pelo sucesso desta transacção. Pelo contrário, o peso do prestígio de Eliot apoiou uma concepção positivamente antitética: uma arte anti-romântica «impessoal», na qual as reivindicações da arte-objecto, com toda a sua complexidade e indeterminação, são consideradas em primeiro lugar. Uma afirmação menos vulnerável do correlativo objectivo pode ser encontrada noutro ensaio de Eliot, «On the Metaphysical Poets»: «[Os poetas metafísicos] estavam empenhados na tarefa de tentar encontrar o equivalente verbal para estados de espírito e sentimento» [3]. A frase «estados de espírito e sentimento» tem o mérito de reduzir ao mínimo a noção de uma emoção pura, específica do poeta, pela qual o leitor irá ser directamente contagiado.

6

Outros ataques a Eliot, especialmente por Ransom e Yvor Winters, basearam-se em discordâncias mais fundamentais. Ransom achou a crítica de Eliot demasiado psicológica, demasiado preocupada com a experiência afectiva, e pouco cognitiva [4]. Em resumo, o classicismo de Eliot não era suficientemente clássico. Isto era, em parte, a crítica de Winters; mas a reacção clássica de Winters, que repete a anterior, de Irving Babbitt, contém um forte ingrediente ético. Winters castiga o romantismo, não apenas pela sua sombria imprecisão, mas também pela sua delinquência moral, considerando uma como um aspecto da outra [5].

Em primeiro lugar, o reconhecimento por parte de Eliot de que o poema tem em certo sentido uma vida própria, parece a Winters uma concessão tendente a fazer do poeta um simples autómato [6]. E isto é muito mau para a poesia.

---

[1] *Selected Essays*, p. 10.

[2] *Selected Essays*, p. 7.

[3] *Selected Essays*, p. 248.

[4] Cf. Cap. XXVII.

[5] Comparar com a posição de Tolstoi: Ver Cap. XXI.

[6] Ransom afirma o mesmo: «Isto é nitidamente uma doutrina de automatismo poético» (*The New Criticism*, p. 152).

> O processo artístico é uma avaliação moral da experiência humana, por meio de uma técnica que torna possível uma avaliação mais exacta do que qualquer outra. O poeta tenta compreender a sua experiência em termos racionais, para expor a sua compreensão, e simultâneamente para afirmar, por meio dos sentimentos que ligamos às palavras, a espécie e o grau de emoção que deverão ser adequadamente motivados por esta compreensão [1].

Como o poeta está a fazer uma avaliação deverá manter o controle total do seu poema; não deve haver os disparates do simbolismo francês, que deixa as rédeas soltas no pescoço do cavalo, para que este procure o caminho. Eliot confia de mais em Pégaso, quando escreve: «Não nego que a arte pode ser afirmada para servir finalidades para além dela própria; mas não se exige que a arte tenha consciência destas finalidades...» [2] O poeta deve ter consciência do caminho que segue; não lhe basta tentar «achar os equivalentes verbais dos estados de espírito ou de sentimento». Estes estados de espírito e de sentimento devem ser julgados e avaliados.

Winters acusa Eliot de este se contentar com demasiada frequência em reflectir a desordem e a incoerência da sua época. Em vez de dominar a sua experiência e de a julgar, ele limita-se simplesmente a reflecti-la. Fazer isto é cair no que Winters chamou o «sofisma da forma expressiva ou imitativa; processo pelo qual a forma sucumbe à matéria-prima do poema» [3]. O poeta moderno devia justificar a ausência de forma do seu poema dizendo que está a escrever sobre uma era desordenada e caótica. Mas na base de um tal raciocínio pode dizer-se que a forma adequada de escrever um poema sobre a loucura é tornar o poema insensatamente irracional, e a melhor forma de escrever sobre a insipidez é o poeta tornar a sua *Duncíada* tão insípida e soporífera quanto lhe for possível.

Winters insistiu infatigàvelmente na sua acusação. *Waste Land*, de Eliot, trai nos seus ritmos «coxos» a própria «claudicação espiritual» [4] do senhor Eliot. Do mesmo modo «Hugh Selwyn Mauberly» de Pound, *Anabase* de St. John Perse, e *Ulysses*, de Joyce — todos são acusados, em maior ou menor grau, do crime de sofisma da forma imitativa. Mesmo um poeta como Marianne Moore, a quem Winters credita «inabalável certeza de intenção» [5] distinguindo-a da «insegurança moral» do ironista romântico, revela na sua poesia algumas das fraquezas da forma imitativa.

---

[1] *In Defense of Reason*, p. 464.
[2] «The Function of Criticism», *Selected Essays*, p. 13.
[3] *Primitivism and Decadence* (1937), incluído em *The Defense of Reason*, p. 41.
[4] *In Defense of Reason*, p. 22.
[5] *In Defense of Reason*, p. 71.

Felizmente não temos que avalizar as aplicações do princípio de Winters para avalizarmos o próprio princípio. Winters tem nìtidamente razão ao apontar que a confusão não pode ser transmitida pela confusão, e a negativa pela apresentação de um pouco de negação. Este ponto de vista permitiu-lhe pôr, com lógica, vários problemas relacionados com a estrutura da poesia: qual é o mínimo de coerência necessário a um poema, e através de que métodos estruturais se pode alcançar essa coerência?

O poema deve ter uma estrutura racional, porque é a estrutura racional que controla a emoção. O depoimento racional feito pelo poema é o «motivo» para a emoção. Winters, evidentemente, não exige que o poema tenha uma organização *explìcitamente* lógica: basta-lhe que seja «implìcitamente racional». A prova é saber se o poema «pode ser parafraseado em termos gerais» [1]. A última frase contribui imenso para diminuir o rigor das prescrições de Winters. Se os termos da paráfrase forem suficientemente gerais, qualquer poema que «forme sentido» pode ser parafraseado, incluindo muitos poemas a que Winters nega qualquer estrutura racional. Ezra Pound, por exemplo, negou a acusação feita por Winters de ele ter abandonado a «lógica nos Cantos». Muito depende da pessoa que for fazer a prova da parafraseabilidade.

O depoimento racional que o poema faz — embora necessário no esquema de Winters — não é a essência do poema. O próprio Winters cita um poema em que o conteúdo racional como tal diz o inverso do que «diz» [2] o poema considerado como todo. A «atitude moral», que Winters insiste que deve ser apresentada pelo poema, não é definida «apenas pelo conteúdo lógico», mas também pelo sentimento, e «o sentimento é quase específico e imparafraseável». Embora a influência racional seja indirecta, tem importância final e a censura de Winters a Eliot culmina na acusação de ele dar «primazia... às emoções» [3].

Certos métodos estruturais dão origem a poemas que não podem ser parafraseados. Muitos dos nossos poetas modernos, pondo de lado métodos consagrados pelo tempo para organizar um poema, tais como Repetição, Método Lógico, e Narrativa, utilizaram apenas o que Winters chama «Pseudo-referência» e «Progressão Qualitativa». A Pseudo-referência pretende ser a coerência racional (retendo as «formas sintácticas e muito do vocabulário da coerência racional») [4], mas não é realmente coerente. A Progressão Qualitativa vai mais longe, e abandona

---

[1] *In Defense of Reason*, p. 31.

[2] Ver o seu estudo de «The Subway», de Allen Tate, *In Defense of Reason*, pp. 19-20.

[3] *In Defense of Reason*, p. 469.

[4] *In Defense of Reason*, p. 40.

até a pretensão da progressão racional. É uma tentativa de construir poesia a partir apenas dos aspectos «conotativos» (isto é, dos sugestivos) da linguagem, na realidade resultando apenas num borrão de «reverie».

Na «Progressão Qualitativa» a transição de imagem para imagem é governada pelo estado de espírito: o princípio de coerência é o do sentimento. A Progressão Qualitativa encontra-se na poética tradicional, mas dependente do método básico da progressão, e não sendo ela pròpriamente o método básico. Por exemplo, em Shakespeare

> a progressão qualitativa... é periférica, e o movimento central de cada peça depende... da psicologia do herói, ou da narrativa lógica, e delas tão firmemente depende, que excursões ocasionais no racionalmente despropositado podem ser levadas a cabo sem perda de força, ao passo que em *The Waste Land* [de Eliot] a progressão qualitativa é central: é como se pudéssemos ter uma série de cenas deslocadas do *Hamlet*, sem o próprio príncipe, ou com um relato demasiado superficial da sua história, para que a sua presença seja útil. A diferença entre o senhor Eliot e o senhor Pound é esta: em *The Waste Land*, o príncipe é ràpidamente apresentado nas notas de rodapé, ao passo que é de duvidar que o senhor Pound pudesse fazer uma apresentação dessas, mesmo que o desejasse [1].

Sob a polémica de Winters esconde-se uma importante distinção que merece novo depoimento: as emoções podem ser apresentadas em uma de duas formas básicas. O poeta pode dar as razões da emoção do seu herói, «motivando» a emoção, dando-nos os acontecimentos que a produziram, ou o poeta pode definir a emoção por meio de um símbolo ou de uma série de analogias. Evidentemente que um método não exclui o outro. Shakespeare pode dar-nos uma série de acontecimentos que provocam a repugnância de Hamlet por si próprio, mas também pode fazer, e fá-lo, com que Hamlet encontre uma analogia para os seus sentimentos: «Oh que patife que eu sou! Que campónio! Que escravo!» Winters censura o poeta moderno por este confiar demasiado exclusivamente no segundo método: move-se ao acaso no meio de uma «reverie» sem finalidade, de imagem para imagem, apenas com uma espécie de corrente de consciência a servir de ligação entre as imagens. O resultado é a incerteza e a obscuridade. «A grande descoberta dos simbo-

---

[1] *In Defense of Reason*, p. 59.

listas franceses», faz notar o autor de um livro recente sobre Pound, «foi a impropriedade, e daí a possibilidade de abolição, do enredo parafraseável» [1]. É exactamente esta abolição que Winters censura.

7

Winters definiu um terceiro método estrutural que considera repreensível. Chama-lhe Progressão por Humor Duplo (isto é, por atributo irónico). Considera Lord Byron como o primeiro poeta a ter utilizado este método em «escala pretensiosa», mas Jules Laforgue e Tristan Corbière dão também, em poesia moderna, exemplos do mesmo género. Nesta espécie de progressão o poeta alterna os estados de espírito: «constrói um efeito de certo modo grandiloquente para logo a seguir o demolir pelo ridículo ou por um anticlímax ridículo» [2]. Um método destes é «a fórmula para a desilusão dos adolescentes: a infelizmente "cínica" reacção à perda de um sentimento que não vale a pena ter» [3].

A deflação do humor positivo é feita pela ironia — ironia romântica [4], como Winters lhe chama, distinguindo-a cuidadosamente da ironia clássica de um Dryden ou de um Pope, o qual estava «perfeitamente seguro dos seus próprios sentimentos» [5], e cuja ironia era utilizada para atacar outra pessoa qualquer.

O romântico irónico não se sente moralmente seguro, e a sua ironia é assim um reflexo da sua confusão, ou da sua frouxidão moral ou da sua falta de preocupação em centrar o poema. Corresponde a uma «confissão de sentimento descuidado, o que significa escrever sem cuidado». Portanto Winters recomenda «o cesto dos papéis, e começar de novo» [6]. Porque, legìtimamente, o poeta não pode dizer: o meu confuso e incerto poema reflecte simplesmente a confusão da situação que por acaso é o meu assunto. Isso seria abraçar o sofisma da forma imitativa.

A inclinação de Winters pelo lógico, pelo definido, e pelo inequívoco, dá-lhe um certo valor correctivo. Recusou-se a ser enganado por significados nebulosos e vagos, e soube apontar as tendências para a incoerência que escaparam à observação de muitos outros críticos modernos. Mas pode-se perguntar se Winters terá deixado espaço suficiente para aquilo que antes se tinha atribuído à vinda e à intervenção da graça dispen-

---

[1] Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, p. 91.

[2] *In Defense of Reason*, p. 65.

[3] *In Defense of Reason*, p. 67.

[4] Winters foi buscar o termo a Irving Babbitt (cf. Cap. XXIX) cujo uso do termo foi influenciado pela sua antipática resposta ao estudo da ironia pelos críticos germânicos: cf. Cap. XVII.

[5] *In Defense of Reason*, p. 70.

[6] *In Defense of Reason*, p. 73.

sada pela Musa. Winters considera que o poeta sabe (ou deve saber) como «ajustar o sentimento» [1] à estrutura racional do poema, e que o seu insucesso em fazê-lo é uma espécie de insucesso moral. Deste modo, coloca um pesado fardo sobre a intenção consciente do poeta, maior talvez do que aquele que ele pode suportar. Quanto a Vivas, por exemplo, este apontou (ver atrás, p. 791) que o poeta *descobre* muitas vezes o que tem para dizer durante o próprio processo de o dizer. Mais ainda, Winters talvez necessite que o recordem da seca observação de Mallarmé de que a poesia é escrita com palavras, e não com ideias. O poeta tem de levar em conta não sòmente as complexidades da experiência, mas as recalcitrantes qualidades da linguagem; tem sempre de depender, em certa medida, da sugestão e do rodeio.

A sugestão de Eliot de que um poema «tem a sua vida própria» reconhece a sua resistência a um controle directo por parte do poeta. E o mesmo fazem as reiterações de Eliot de que toda a poesia, mesmo a lírica da antologia grega, é *dramática* [2]. Pode haver alguma significação no facto de Winters definir a poesia como um *depoimento*. (Encara-a evidentemente como um depoimento de carácter especial mas, mesmo assim, um depoimento.) Winters nunca foge, nem aparentemente deseja fugir, às consequências do seu termo.

Uma curiosa passagem em *Primitivism and Decadence* ilustra a suspeita de Winters acerca da apresentação «dramática». Ele cita, aprovando-a, a observação de um estudante: «Laforgue parece-se com uma pessoa que fala com indevida brusquidão e depois pede desculpa; ao passo que devia ter feito as necessárias subtracções, antes de falar» [3]. Um determinado *depoimento* exige com efeito que se façam primeiramente as subtracções, mas a forma de *drama* encarrega-se de nos dar o próprio processo pelo qual é alcançada a atitude final: as «subtracções», os conflitos entre atitudes rivais, os atributos irónicos, as várias fases da dialéctica — são tudo elementos que fazem parte da essência da apresentação dramática. Todavia, para Winters o problema é o seguinte: «a questão é saber o cuidado que cada um põe no escrutínio dos seus sentimentos, e como os corrige» [4]. Assim é, e Winters tem razão em pedir que o poeta se abstenha de «sentimentos descuidados, que o mesmo é dizer de escrever descuidadamente». Isto é, o poeta não deve corrigir o seu poema em público à medida que o escreve. Para remendos destes, a recomendação de Winters é a mais apropriada: «em vez da ironia como remédio para

---

[1] *In Defense of Reason*, p. 367.
[2] «A Dialogue on Dramatic Poetry» (1928), *Selected Essays*, p. 38.
[3] *In Defense of Reason*, p. 72.
[4] *In Defense of Reason*, p. 72.

sentimentos insatisfatórios», o «cesto dos papéis e um novo começo». Mas pode-se argumentar que a ironia tem outras, e mais respeitáveis, funções.

Uma vez admitido o carácter dramático da poesia abrimos um campo a uma concepção da ironia muito diferente. A ironia torna-se o reconhecimento das incongruências de que a poesia se ocupa. Reconhece a pressão do contexto total sobre a palavra ou sobre a imagem, o leve forçar do significado feito continuamente pelo poeta à medida que ajusta a palavra ao significado exacto no seu contexto. Regista as tensões estabelecidas entre os elementos díspares do poema que estão sendo forçados no sentido da unidade. Cede ao elemento da compulsão.

Se insistirmos em encontrar nesta ironia estrutural um índice da atitude do poeta, essa atitude não é necessàriamente de negligência ou cinismo ou descuido moral. A ironia pode antes apontar para a sua humildade, para o seu sentido das limitações do espírito humano, e da complexidade da experiência. Um tal poeta demonstra a melhor vontade em qualificar as suas mais vastas generalizações, e diminuir os seus mais ferventes entusiasmos [1].

A maior parte das coisas que Eliot tem a dizer sobre este assunto encontra-se no seu ensaio sobre Marvell na rubrica «espírito». O espírito de Marvell é «uma rígida racionalidade por debaixo da leve graça lírica»; ele «implica uma constante inspecção e crítica da experiência» [2]; dá à sua poética um «equilíbrio interno» [3]. Mas R. P. Warren dá um bom exemplo da tendência dos críticos influenciados por Eliot que utilizam o termo ironia em si mesmo como um princípio estrutural. Num ensaio já citado ele tenta responder à alegação de que a poesia deve ser eloquentemente simples, sem tensão irónica:

> Os poetas *têm* tentado, durante milhares de anos, dizer o que pensam. Mas não sòmente tentam dizer o que pensam, como tentam também demonstrar o que pensam. O santo

---

[1] Resta saber se devemos aceitar o ponto de vista de que em certa medida o poeta é forçado a modificar a sua orientação pela própria natureza da poesia. Para o homem habituado ao barco a motor da lógica, as manobras de um barco à vela, forçado a bordejar contra o vento, parecem-lhe inúteis e insensatas. Ele pode até acusar o arrais de embriaguez, ou de vacilação moral.

T. E. Hulme achou positivamente na sua poesia «clássica» uma manifestação de humildade do poeta e do seu sentido das próprias limitações. Hulme escreveu que mesmo «nos voos mais imaginativos» do poeta clássico há sempre «um certo embaraço, uma reserva. O poeta clássico nunca esquece esta limitação, estes limites do homem... Se se diz uma coisa extravagante que excede os limites dentro dos quais o homem se encontra fechado, ainda assim no final é sempre transmitida a impressão de que se está de fora, sem acreditar muito, ou então diz-se conscientemente essa coisa apresentando-a como um floreado». (*Speculations*, pp. 119-20.)

[2] *Selected Essays*, p. 262.

[3] *Selected Essays*, p. 263.

demonstra a sua visão avançando alegremente para as chamas. O poeta, embora menos espectacularmente, demonstra a sua visão submetendo-a às chamas da ironia — ao drama da sua estrutura — na esperança de que as chamas a purifiquem. Por outras palavras, o poeta deseja indicar que a sua visão foi merecida, que pode sobreviver às complexidades e contradições da experiência. E a ironia é um desses dispositivos de referência [1].

8

Mas embora Winters pareça descrente da apresentação «dramática», devido à confiança que assim se deposita na sugestão com o consequente abandono do controle do poeta sobre o seu «depoimento», a sua escolha do termo *motivo* («o depoimento racional... é... motivo para a emoção) [2] na realidade aponta para a forma do drama. Mas se as emoções são motivadas, a emoção só pode ser *inferida* do contexto da situação e da acção. Não pode ser directamente expressa, e a matéria parafraseável que «motiva» não é tanto um «depoimento» como uma situação dramática — uma narrativa ou um enredo.

É certo que é possível interpretar a crítica de Warren como uma poderosa reafirmação da importância do enredo. Podemos compará-la ao protesto «clássico» de Matthew Arnold contra a «confusa multiplicidade» e a «exuberância de expressão» [3]. Mas a preocupação de Eliot com a metáfora e o símbolo, e até mesmo com a ironia, representa uma idêntica reacção «clássica». Porque estes elementos, como Eliot os trata, são todos eles aspectos de uma apresentação dramática diferente da expressão pessoal do poeta. A distinção é crucial: uma vez que tenhamos dissociado o narrador da lírica da personalidade do poeta, até mesmo a mais insignificante lírica se revela como um drama. Um poema não é um «depoimento acerca de qualquer coisa», mas, como Aristóteles disse da tragédia, uma *acção*. Neste sentido até mesmo a metáfora é uma acção. É uma apresentação de entidades discretas e o papel de interpretar a sua relação é imposto ao editor ou ao leitor. Como a identificação afirmada por uma metáfora é *literalmente* absurda, a interpretação por implicação dirige a atenção sobre a situação, o carácter do narrador, e a ocasião.

Se a mais insignificante lírica pode ser vista como um drama, de modo idêntico a mais formidável tragédia pode ser olhada como simbó-

---

[1] «Pure and Impure Poetry», *Critiques*, de Stallman, p. 103.

[2] *Anatomy of Nonsense*, p. 13.

[3] Cf. Cap. XX.

lica. *Macbeth* é eternamente interessante para nós, não como incidente histórico (mesmo que na peça a história não estivesse deformada) mas porque Macbeth é universal; em certo sentido ele é nós próprios. Se as suas emoções são «motivadas» pelos acontecimentos apresentados na peça, são também símbolos significativos das nossas próprias emoções. De outro modo sentiríamos que as reacções emocionais de Macbeth não eram na realidade «motivadas»: ele parecer-nos-ia perverso ou incompreensível.

A compreensão de que a concepção de poesia de Winters, tal como a de Eliot, é em última instância «dramática» não necessita de impugnar a útil distinção entre motivo (razão de uma emoção) e correlativo objectivo (símbolo de uma emoção). (A percepção pode indicar no entanto por que razão é tão difícil manter uma distinção absoluta, especialmente quando se trata de poesia reflexiva e altamente alusiva). Sugere ainda que o «motivo» de Winters é por si próprio uma espécie de correlativo objectivo. Se o poeta tiver de «controlar» a emoção fornecendo «motivos» para isso, é, com efeito, compelido a fazer uso de uma «série de objectos, de uma situação ou de uma cadeia de acontecimentos». Estes são objectivos e podem ser apresentados; e como a emoção é gerada por estes objectos e acções e, na medida em que é controlada, é controlada pela selecção e reagrupamento destes elementos objectivados, eles podem justamente ser chamados «correlativos» da emoção. Porque se a sua «relação» com a emoção for de causa ou de equivalente simbólico, a sua correlação com a emoção é evidente.

9

A preocupação com o poema como coisa objectiva é a característica especial do classicismo de Eliot. Já mencionámos a observação de Eliot de que o poema possui vida própria, e a sua insistência sobre a necessidade de o poeta extinguir a sua personalidade no poema. Embora observações como estas possam ser interpretadas como uma abdicação da própria responsabilidade do poeta, não há necessidade de o fazer. A metáfora de Eliot acerca da «vida» do poema e a sua sugestão de que a principal tarefa do poeta é fomentar e alimentar essa vida, não são incorrigìvelmente irracionais. É possível afirmar que o poema, tal como uma planta em crescimento, cresce naturalmente para a luz e, se não houver interferências, crescerá direito.

Esta noção de que o poema em crescimento fornece ao poeta certas normas para a nutrição do próprio poema (juntamente com a implicação de que a poesia nos dá uma determinada espécie de conhecimento) foi exposta por Allen Tate um pouco mais amplamente do que por Eliot. Tate, rejeitando a concepção do poema como um *depoimento* acerca

de algo, define-o como acção expressa na sua totalidade. Esta acção não prescreve meios (como a ciência) nem fins (como a religião). É o leitor que tira as suas próprias conclusões: («...a visão do todo» como diz Tate, «não é susceptível de demonstração lógica») [1]. Não pode haver verificação *externa*: o leitor ou a apreende por um acto da imaginação, ou não a apreende. (O poeta didáctico, o retórico ao serviço de uma causa, o homem da publicidade — todos apelam para alguma «verdade» — alguma autoridade, científica ou não científica — como prova do assunto em questão.)

Mas, embora o poema não seja um depoimento que possa ser demonstrado, Tate não consente que seja uma «projecção» caprichosa, subjectiva. Censura as metáforas e os símiles porque «vindos de cima» são «impostos ao material» quando, afinal, «deveriam surgir do próprio material» [2]. As implicações da última cláusula são significativas: diz-se que o poeta não faz afirmações segundo uma fórmula preestabelecida. Não impõe as suas fórmulas à experiência, mas revela os padrões inerentes à experiência.

Como exemplo de metáfora adequada, Tate cita «Maturidade é tudo», dita por Edgar no *Rei Lear*. Esta figura não é imposta à experiência «como algo que a explica», mas antes

> a figura surge das profundezas da situação de Gloucester... Possìvelmente o *Rei Lear* seria igualmente bom sem as palavras de Edgar; mas seria difícil imaginar a peça sem a passagem que termina com aquelas palavras. Estão implícitas na estrutura total, na qualidade concreta de toda a experiência que adquirimos quando lemos o *Rei Lear* [3].

Deve-se ter o maior cuidado ao dar significados exactos a frases como «surgem do material» e «implícita na... experiência total», que são elas próprias figurativas. Mas estas frases parecem claramente contrariar o ponto de vista de que a imaginação é meramente fantasista, antes sugerindo que a imaginação obedece a leis implícitas na psique humana. Parecem até justificar a suposição de que toda a experiência humana é, ao fim e ao cabo, una.

É certo que Tate nunca faz tais afirmações, e supõe-se que ele teve de resistir à ideia de que a unidade última da psique humana podia ser for-

---

[1] «Three Types of Poetry» (1934), *On the Limits of Poetry* (Nova Iorque, 1948), p. 113.

[2] *On the Limits of Poetry*, p. 92.

[3] *On the Limits of Poetry*, p. 93.

mulada numa série de leis que pudessem depois ser utilizadas para determinar a boa ou má qualidade de determinados poemas. Mas a suposição de que o homem existe, e que a sua unicidade fundamental transcende as inúmeras diferenças que separam os indivíduos e separam os homens de culturas e períodos históricos diversos, parece implícita aqui. Talvez devesse ser acentuada e afirmada sem rodeios. E isto porque ela é indispensável para se falar de poesia. A menos que façamos esta suposição, abandonamos todo e qualquer conceito de estética da poesia a favor de uma tabulação das várias espécies de expressões sociais e pessoais.

SUPLEMENTO

... Entre as várias coisas que a acção dramática deve queimar estão as opiniões do autor; enquanto ele está a escrever, não tem que saber de coisas que não façam parte da acção. Então julgam que Shakespeare educou Hamlet e o Rei Lear dizendo-lhes o que pensava e em que acreditava? A mim parece-me antes que Hamlet e Lear educaram Shakespeare e não tenho dúvidas de que no processo dessa educação ele veio a descobrir que era um homem completamente diferente do que julgava ser e que tinha crenças completamente diferentes daquelas que julgava ter. Um dramaturgo pode ajudar as suas personagens a educá-lo, pensando e estudando tudo o que lhes dá a linguagem que eles estão procurando através dos seus olhos e das suas mãos, mas o controle deve ser deles, e é por esta razão que os filósofos antigos pensavam que um poeta ou um dramaturgo estava possesso de Daimon.

— W. B. Yeats para Sean O'Casey, *Letters*, ed. Allan Wade (Nova Iorque, 1955), p. 741, com autorização dos editores, The Macmillan Company.

... até mesmo Hulme que, como anti-romântico, explicitamente se afasta da imaginação coleridgiana, tem de acabar por voltar de novo a uma teoria acentuadamente semelhante da criação poética.

Hulme sente que a essência do romantismo se encontra localizada na sua idolatria pelo indivíduo, o qual, para os românticos, deveria ter aspirações ilimitadas, dado que tem poderes ilimitados... Porque o clássico, segundo Hulme, vê o homem como um ser extremamente limitado, que necessita de disciplina rigorosamente imposta para poder funcionar como deve na sua esfera própria. Assim Hulme, defendendo o ponto de vista do clássico, rejeita um conceito de imaginação que substituiria o dualismo cristão pelo monismo, e faria do homem um deus. Porque a atribuição ao homem do poder absoluto de criar, *ex nihilo*, não podia significar menos do que isto. Assim Hulme defende explicitamente mais uma poesia da fantasia do que uma poesia da imaginação ilimitada, que ele sente ter contaminado a poesia inglesa do século XIX e do início do século XX. Preconiza uma poesia formalmente precisa e cujas pretensões são limitadas a descrições simples e vividas. Podemos dizer que ele preconiza o retorno à teoria da imitação, e que se opõe à teoria reinante da expressão, cuja introdução é, em grande parte, da responsabilidade de Coleridge.

Mas há também uma perspectiva completamente diferente em Hulme. No seu ensaio sobre Bergson, em que expõe a estética do seu professor de Filosofia, há uma descrição da actividade do poeta que parece ser quase tão transcendente como a de Coleridge. Aqui, Hulme distingue entre intuição e percepção total, e caracteriza a criação artística como intuição. É sòmente o artista, diz ele, que pode ultrapassar o simples reconhecimento estático do mundo que nos cerca, tal como a vida prática o exige; só ele pode apreender o fluxo dinâmico que caracteriza a realidade essencial. E, como artista, põe esta sua visão à disposição dos outros que, sem o artista, nunca poderiam ver para além do mundo estereotipado do pragmatismo.

Esta concepção dá ao poeta uma função bastante mais alta e mais romântica do que aquela que Hulme lhe havia dado no seu rigoroso «Romanticism and Classicism»... Porque enquanto Hulme, influenciado por Bergson, ainda pretende que o poeta seja descritivo, ele junta uma dimensão metafísica a este objectivo. Ele poria o poeta a descrever o mundo à sua volta, não meramente como ele parece ser, mas antes tal qual é por detrás do véu que o esconde à maioria de nós. O poeta não deve dar-nos como mundo «o filme da familiaridade e solicitude egoísta» (notar como esta frase de Coleridge é útil aqui) que os nossos sentidos usualmente nos dão; deve antes dar-nos o raro mundo por detrás daquele de que ele de certo modo tem a intuição. Este é, de facto, um objectivo sedutor; e a faculdade intuitiva que o deve alcançar não parece a Hulme muito afastada da imaginação invocada por Coleridge. Claro que podemos duvidar do poder da fantasia em operar a estes níveis profundos.

— Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (Minneapolis, 1956), pp. 33-4, com autorização da University of Minnesota Press.

Aventuro-me agora a generalizar e a sugerir que com este desaparecimento da ideia do *Pecado Original*, com o desaparecimento da ideia de intensa luta moral, os seres humanos que nos são hoje apresentados tanto na poesia como na prosa de ficção, e mais patentemente entre os escritores sérios do que na literatura de nível inferior, tendem a tornar-se cada vez menos reais. É com efeito em momentos de luta moral e espiritual dependentes de sanções espirituais, mais do que nesses «minutos de confusão» em que somos todos iguais, que os homens e as mulheres tendem a tornar-se reais. Se pusermos de lado esta luta e mantivermos que pela tolerância, benevolência, pacifismo e redistribuição ou aumento do poder de compra, combinados com devoção por parte de uma elite pela Arte, o mundo se tornará tão bom como é de desejar, é natural que então os seres humanos se vão tornando cada vez mais irreais.

— T. S. Eliot, *After Strange Gods* (Londres, 1934), pág. 42.

Carta [de Melville] a Mrs. Hawthorne reconhecendo que a sua interpretação simbólica de *Moby-Dick* é notável tanto pelo que diz como pelo que supõe:

> Mas como, com a sua natureza espiritual, vê mais coisas do que as outras pessoas, e pela mesma razão é capaz de refinar tudo o que vê, então já não se trata de coisas que as outras pessoas vêem, mas sim de coisas que vai descobrindo humildemente enquanto pensa, de coisas que na verdade cria para si própria — e eu não me admiro muito, portanto, com as suas expressões referentes a Moby-Dick. De qualquer modo a sua alusão ao «jacto de espírito», por exemplo, mostrou-me pela primeira vez que havia nisso um significado — que eu, no entanto, não pretendi dar. Enquanto escrevia, tinha uma vaga ideia acerca disso, de que todo o livro era susceptível de uma construção simbólica, e também que algumas *partes* o eram — mas o carácter de muitas das alegorias particulares subordinadas foi-me [*sic*] revelado pela primeira vez depois de ler a carta de Mrs. Hawthorne, que, sem citar exemplos particulares, aludia no entanto ao carácter alegórico do todo.

Estamos em plena doutrina da impersonalidade estética.

— Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953), p. 176. Editado por University of Chicago Press e Copyright em 1953 pela Universidade de Chicago.

Agostinho expõe este [argumento referente ao mal] tão sucintamente como Pope: Assim como os homens maus utilizam com propósitos maus os bens do mundo, Deus, que é bom, utiliza os homens maus para bons fins. O pintor sabe onde pôr o preto no plano do seu quadro, e Deus sabe onde colocar os homens perversos no plano deste mundo. (*Sermão* CCCI, 5)

Todos estes pontos abstractos da sua argumentação vai Pope buscá-los [no *Essay on Man*], tal como os seus predecessores, à metáfora da harmonia resultante da discórdia, que influenciou o pensamento ocidental durante mais de vinte séculos. Pode ser que o derradeiro apelo desta metáfora tenha residido no facto de dar configuração imaginativa ao sentimento que o homem em geral tem, de que por um lado está e por outro não está à vontade num mundo que não foi feito por ele. De qualquer modo, teve a virtude especial, para a teodiceia, de reconhecer o facto do mal, enquanto lhe diminuía o seu significado. Permitiu-lhe, tomando

em consideração a heterogeneidade e conflito das coisas, reconciliá-las; como por exemplo em Heraclito, seu provável inventor, que afirmou que a discordância universal — «tudo acontece por conflito» — era o terreno da união universal — «tal como com o arco e a lira, assim acontece no mundo: é a tensão das forças opostas que faz a unidade da estrutura». Assim a imagem reuniu numa só perspectiva o sofrimento actual do homem e a sua fé, a visão parcial e a visão do todo; e de tal modo que mesmo as mais comuns formulações linguísticas (*concors discordia rerum*) dramatizaram o triunfo do cosmos sobre o caos, e as suas analogias mais comuns (o mundo como uma pintura, peça, poema, edifício, etc.) todas elas sugeriam, como a imagem inicial, que nalguma dialéctica superior à compreensão humana, a tese e a antítese do mal sofrido viriam a ser resolvidas: «Toda a discórdia é harmonia não compreendida».

— Maynard Mack, ed. Alexander Pope, *An Essay on Man* (Twickenham Edition, Londres, 1950). Introdução, pp. XXXIV-XXXV, com autorização de Methuen and Co., Ltd.

CAPÍTULO XXX

FICÇÃO E DRAMA: A ESTRUTURA GERAL

1 — Interesse de Henry James pelo romance como forma de arte com direito próprio: sua dívida para com Turguenev e Flaubert. 2 — O romance concebido como uma estrutura orgânica e dramática: a acção mais «dada» do que «contada» — o problema do narrador e do ponto de vista — o problema da sequência no tempo, e o «desvio do tempo» na teoria apresentada por Conrad e Ford Madox Ford. 3 — A ligação entre esta concepção da ficção e a concepção de poesia de Eliot-Pound: uma qualidade orgânica e «impessoal», qualidade compartilhada por ambas com diferenças na finalidade e na estratégia. 4 — A reafirmação das reivindicações do enredo feita por alguns críticos modernos — negação de Francis Fergusson de que o drama é «primeiramente» uma composição «no meio verbal»: sua definição de «acção». 5 — A sua condenação de uma concepção «lírica» do drama e o seu apelo para o regresso à teoria aristotélica da «imitação» — Elder Olson e a sua poética aristotélica — Opiniões de Henry James sobre os valores objectivos e a estrutura orgânica da ficção. 6 — Eliot em relação à poesia e ao drama — o problema geral dos géneros. 7 — Críticos «frios» da poesia e críticos «impulsivos» da ficção.

1

A concepção do romance como forma especial de arte aparece relativamente tarde. Henry James pôde queixar-se em 1888 de que o romance inglês «não parecia ter por detrás uma teoria, uma convicção, uma consciência de si próprio — de ser a expressão de uma fé artística, o resultado da escolha e da comparação» [1]. O romancista francês sempre

[1] «The Art of Fiction» in *Partial Portraits* (Londres e Nova Iorque, 1888) reeditado em *The Art of Fiction and Other Essays by Henry James*, ed. Morris Roberts (Nova Iorque, 1948) p. 3.

considerou que escrever era uma arte e aplicou-se ao romance como a uma forma de arte. Mas mesmo em França a consciência da ficção como arte era relativamente nova, e James ficou separado por uma geração apenas dos homens que ele olhava como os primeiros teóricos sérios da arte da ficção — Ivan Turguenev e Gustave Flaubert. Guy de Maupassant, outro dos artistas conscienciosos preferido por James, era sete anos mais novo que ele próprio. Na sua juventude, James tinha falado com todos eles e em 1912 podia considerar-se a si próprio como o «último sobrevivente dos que então rodeavam Gustave Flaubert» [1].

James estava disposto a admitir que o romance inglês não «se ressentia» necessàriamente pelo facto de não proceder de nenhuma teorização especial. Mas o romance inglês era «*naif*»; e James era ele próprio demasiado artista para se regozijar com a «sensação confortável e bem humorada» tão largamente espalhada de que «o romance é um romance assim como um pudim é um pudim, e o que temos a fazer é engoli-lo» [2]. O romance era, ou devia ser, uma obra de arte, e as suas potencialidades como forma tinham de ser exploradas. Para James, Flaubert era «o romancista dos romancistas» [3] e Flaubert tornou-se numa fonte de inspiração especialmente para romancistas como Joseph Conrad e Ford Madox Ford, que derivaram as suas teorias tanto de James como dos romancistas franceses do século XIX. James, é certo, não gostava da visão do mundo que encontrava em Flaubert, Balzac ou Zola. Todos viam a vida mais monótona, mais sórdida e mais mesquinha e limitada do que James pensava que ela era. Mas, ao passo que Zola se considerava uma espécie de cientista, e Balzac um historiador, Flaubert, apesar da solidez dos seus relatos da circunstância humana, mostrou ser um artista. De qualquer modo, James julgava que poderia aprender na obra de Flaubert os princípios da estrutura da ficção.

«Um romance» declarava James no seu ensaio sobre «The Art of Fiction», «é, na sua mais ampla definição, uma impressão pessoal, directa» [4], da vida. Não é clínica e «científica» porque depende da imaginação perceptiva individual do artista; e é *directa* — e não «mediada»

---

[1] *The Letters of Henry James*, ed. Percy Lubbock (Nova Iorque, 1920), II, 258.

[2] Numa carta a Hugh Walpole, datada de 19 de Maio de 1912, James escreveu: «Tolstoi e D [ostoievsky] são como um pudim fluido, embora não sem sabor, porque a quantidade do seu espírito e da sua alma posta no caldo lhe dá um sabor e um cheiro, graças à forte e elevada qualidade do seu génio e da sua experiência. Mas há toda a espécie de coisas a dizer acerca deles, em especial, que vemos quanto é grande o defeito da sua falta de composição...» Ver *The Selected Letters of Henry James*, ed. Leon Edel (Nova Iorque, 1955) p. 171.

[3] «Gustave Flaubert», *The Art of Fiction*, p. 153. Ele aplicou o mesmo epíteto a Turguenev.

[4] *The Art of Fiction*, p. 8.

através de fórmulas ou ideias gerais sobre a vida. O romance deve ser também concebido como uma realidade orgânica — «toda uma e contínua, como qualquer outro organismo» [1]. Até que ponto James considerava completamente orgânicos os melhores romances de Flaubert é o que ilustra bem esta passagem, em que discute a atenção dada por Flaubert à frase exacta:

> Foi na verdade um sucesso maravilhoso ser tão dedicado à frase, e nunca ser vítima dela. Bela como ele sempre inveteradamente a desejou, sem que ele nunca perdesse de vista a pergunta «Bela para quê?». Está sempre de tal modo relacionada e associada, tão apropriadamente parte de uma coisa que por sua vez é parte de outra coisa qualquer, parte de uma referência, de um tom, de uma passagem, de uma página, de tal modo que a pessoa simples pode ter prazer nela pelos aspectos mais simples e a iniciada pelos de maior alcance.

James elogia Turguenev dizendo que o seu trabalho elimina «a eterna suposição desajeitada de que o assunto e o estilo são — estèticamente falando ou na obra concreta — coisas diferentes e separáveis» [3].

2

Uma visão tão profundamente orgânica da arte como esta implica como corolário uma arte impessoal; isto é, que a obra cresce de acordo com algum princípio interior do seu próprio ser, e que não é uma mera criação do ego do escritor, nem como expressão dos seus sentimentos de homem, nem como afirmação das suas opiniões. Ford Madox Ford regista uma conversa durante a qual James disse: «Há coisas que gostaríamos de escrever durante toda a vida, mas a nossa consciência de artista impede-nos... E então... um dia atrevemo-nos...» [4] James falava de um dos seus insucessos, «The Altar of the Dead»; e Ford prossegue comentando que a amarga lição que o artista tem que aprender é «que ele não é um homem que possa ser embalado pelas esperanças, medos, aspirações ou desesperos próprios de um homem. Ele é um instrumento sensível que regista, de acordo com a luz que lhe é concedida, o que é — o que *pode* ser — a Verdade» [5].

---

[1] *The Art of Fiction*, p. 13.
[2] «Gustave Flaubert», *The Art of Fiction*, p. 143-4.
[3] *The Art of Fiction*, p. 120.
[4] *Thus to Revisit* (Londres, 1921), p. 49.
[5] *Thus to Revisit*, p. 49.

Para o romancista, o problema de assegurar a impersonalidade da sua arte tem uma relação especial com a forma de tratar o seu ponto de vista. Como é que o narrador evita a intromissão na obra? Como é que, quando há qualquer informação a ser transmitida, ele pode evitar parecer estar a dar lições ao seu leitor? Como pode ele evitar estragar uma cena poderosa, parecendo saltar de repente diante do leitor como o boneco de uma caixa mágica? Estas eram as perguntas que preocupavam James. Mas eram também as questões a que Ford, e a que, segundo Ford, também Joseph Conrad, com quem ele colaborou em dois ou três romances, haviam de dar particular atenção.

Desejavam eles fazer com que o leitor esquecesse completamente o escritor, de modo que a história pudesse contar-se e desenrolar-se com a sua vida própria. O romancista não tinha de «contar ao leitor» o que acontecera, mas *transmiti-lo* como acção. Mais ainda, a acção não devia ser transmitida com fidelidade fotográfica, mas deixando a sua impressão sobre um observador humano. Daí o nome de Impressionismo dado por Ford à nova arte. Como diz Ford, «Conrad achou a salvação não em qualquer Forma maquinada, mas na pura tentativa de reproduzir a vida em palavras tal como ela se apresenta ao observador inteligente» [1]. Ou, como Conrad põe o problema (no seu Prefácio a *The Nigger of the Narcissus*): «antes de tudo, fazê-lo ver».

A tendência geral era para o drama com ênfase na apresentação directa, de preferência à mediação de um narrador especial, e com a concomitante confiança no poder por parte do leitor, de deduzir, das palavras de Henry James, «o invisível do visível, de seguir as implicações das coisas, de julgar o todo pelo modelo» [2].

Percy Lubbock, cujo erudito manual *The Craft of Fiction* (1929) dá o que pode ser considerado como a norma dos dogmas da escola de Flaubert-James, distingue entre panorama (a visão a longa distância da acção) e a cena (a visão próxima) e descreve o enredo de um romance em termos de apresentação da acção através de cenas e panoramas, e a disposição apropriada destes em relação uns aos outros.

Segue-se que dois assuntos de especial importância para os críticos desta escola eram o do narrador e o da perspectiva com que ele «vê» a acção. Frequentemente, o narrador da história é uma personagem cujo conhecimento está limitado ao que ele próprio pode ter visto ou ouvido, e este narrador pode ser uma personagem importante ou secundária. E mesmo quando o narrador é omnisciente, possuidor de tudo o que o

---

[1] *Thus to Revisit*, p. 46.

[2] *The Art of Fiction*, p. 11. James está na realidade a referir-se nesta passagem a um poder do romancista que de certo modo é afinal pedido ao leitor por qualquer escritor que utilize um método dramático.

próprio autor sabe acerca da história, raramente será considerado como sendo o autor a falar por direito próprio. Assim, Lubbock interpreta a célebre impersonalidade da arte de Flaubert dizendo que significa apenas «que Flaubert não anuncia a sua opinião em poucas palavras... [A impersonalidade] de Flaubert e de outros reside apenas no maior tacto com que exprimem os sentimentos — dramatizando-os, corporizando-os em forma viva, em vez de os expor directamente» [1].

A questão acerca da perspectiva não é, evidentemente, nova. Em certo sentido é tão velha como a literatura. Ezra Pound observa: «Encontrei... também em Homero o espectador imaginário, que eu, em 1918, ainda julgava ser propriedade particular de Henry James» [2]. Mas, do tempo de Flaubert para cá, o problema chegou a uma fase de exame mais consciencioso que não tinha sido alcançado antes.

O tratamento da sequência do tempo é outro dos problemas que merece tratamento especial por parte destes teóricos da ficção. É também ele um velho problema, que recebeu no passado soluções práticas muito sofisticadas, incluindo dispositivos tão diferentes como, por exemplo, a abrupta justaposição de pequenas e discretas cenas sem a narração intermédia, à maneira das baladas populares, e o clássico começo do escritor épico *in media res*. Mas a teorização do passado ocupava-se principalmente do drama sob a rubrica das unidades de tempo e de lugar. No romance moderno o problema, por óbvias razões, surge com força especial.

A preocupação com o tempo, por parte do moderno escritor de ficção, vai mais longe do que o escrever uma série de cenas, e decidir do relativo relevo a ser dado a cada uma delas. Com frequência o romancista acha que é desejável alterar a sequência cronológica dos acontecimentos, descrevendo algumas vezes um acontecimento anterior *depois* de ter descrito um acontecimento posterior, e tenta por vezes obter o efeito da simultaneidade de acontecimentos. Flaubert, ao discutir o famoso incidente dos *comices agricoles* em *Madame Bovary*, escreve:

> Tudo deveria parecer simultâneo; devia-se ouvir o mugir do gado, o segredar dos namorados e a retórica dos elementos oficiais, tudo ao mesmo tempo [3].

---

[1] *The Craft of Fiction* (Londres, 1921), pp. 67-8.

[2] *The ABC of Reading* (1934), reeditado por New Directions (Norfolk, Conn., 1951) p. 43.

[3] Citado por Joseph Frank; ver sua nota 7 de rodapé.

Mas como Joseph Frank aponta no seu «Spatial Form in Modern Literature» [1],

> como a linguagem se desenvolve no tempo, é impossível alcançar esta simultaneidade de percepção, a não ser quebrando a sequência temporal. E é isto exactamente o que faz Flaubert: ele dissolve a sequência cortando à frente e atrás entre os vários níveis de acção, num crescendo que sobe lentamente até que — no clímax da cena — são lidas frases à maneira de Chateaubriand quase no mesmo momento em que são proclamados os nomes dos criadores dos melhores porcos.

Este sistema da justaposição incongruente transformou-se no «desvio do tempo» de Joseph Conrad e de Ford. Ford comparava o efeito da simultaneidade alcançado pelo «desvio de tempo» ao efeito sentido por uma pessoa que estivesse à janela «olhando através de vidros tão brilhantes que, enquanto se vê uma paisagem ou um pátio, se tem ao mesmo tempo a consciência de que na sua superfície se reflecte a imagem de uma pessoa que está por trás de nós» [2]. Joyce, evidentemente, explorou este sistema até ao limite, no seu *Ulysses*. Mas de modo algum ele ficou limitado à ficção moderna. Frank encontra-o na poesia moderna — nos *Cantos* de Pound e em *Waste Land* de Eliot, onde o poeta faz uso de uma «deliberada desconexão» e «sobrepõe o tempo de uma acção a outro» [3].

3

Não é de surpreender que a poesia e a ficção modernas façam uso de técnicas semelhantes e exibam o que é essencialmente a mesma espécie de organização. Porque os teóricos da ficção que temos estado a estudar associam-se às ideias de Hulme, Pound e Eliot — e, mais ainda no caso de Flaubert e de James, foram precisamente a fonte de onde Hulme, Pound e Eliot derivaram muitas das suas teorias. Tal como os teóricos da poesia estudados no capítulo precedente, eles também exibiram, como reacção contra a inspiração romântica, uma preocupação pelo engenho e uma acentuação da forma em oposição à exploração de materiais «poéticos» privilegiados. Com efeito, a sua arte também pode ser chamada uma arte «impessoal». Mesmo os aspectos que podiam ser considerados exclu-

---

[1] *The Sewanee Review*, LI (Primavera de 1943) transcrito em *Critiques*, p. 322.

[2] «On Impressionism», *Poetry and Drama*, I (Junho, 1914), 174.

[3] Stallman, *Critiques*, p. 321.

sivamente «ficcionistas» — preocupação com o ponto de vista e com a sequência do tempo — são aspectos da apresentação dramática — do processo de *transmitir* diferenciado do de contar. O desvio de tempo, com a sua potencialidade de justaposição incongruente, também encontra os seus dispositivos correspondentes nas confrontações irónicas características da poesia de Pound e de Eliot.

Aqui não há necessidade de muitas reivindicações. A ficção está separada de modo bastante nítido da poesia lírica para que haja qualquer perigo de se poderem confundir. A ficção tem, por exemplo, uma necessidade de riqueza de circunstâncias, de concretização pura, que a separa nitidamente da lírica. Mesmo novelas curtas, de sensibilidade lírica, como «Clay», «Araby», e «The Sisters» de James Joyce não contrariam sèriamente este princípio. Todavia, a lírica compartilha com o romance de um carácter fictício comum. Se «personagem» e «sequência de acção» parecem ser problemas específicos do romancista, um pouco de reflexão revelará que eles também interessam ao poeta. Prufrock, de Eliot, é uma personagem, e «Mauberley», de Pound, implica o problema de manejar uma sequência de tempo. Tanto o poema de Eliot como o de Pound diferem, evidentemente, de qualquer romance. Mas, como qualquer romance, são também estruturas orgânicas, e são forçadas a explorar até ao limite os seus recursos próprios. Todavia, o princípio geral que governa as relações entre a palavra individual e a obra total não é alterado simplesmente por se tratar de poemas e não de romances. Como faz notar um autor que escreveu acerca de James:

> A preocupação de James com a forma do romance «implica uma arte elaborada, frequentemente próxima da poesia, cujo alvo é atingir o máximo de expressão» [1].

4

O interesse pelas «personagens» e pela «acção» tal como surgem no poema ou no romance nem sempre foi completado pelo interesse pelo engenho. (Em *Thus to Revisit*, Ford Madox Ford comenta divertidamente e por vezes com amargura a falta de cuidado do romance inglês do século XIX.) Mathew Arnold [2] estava certo de que, se alguém escolhesse uma «acção ajustada» e se deixasse «penetrar» pelo «sentimento das suas situações» então «tudo o mais viria por si só». Esta prescrição para a composição de uma obra podia ser caracterizada como uma teoria implìcitamente «orgânica», do mesmo modo que a suposição básica de

---

[1] Morris Roberts, Introdução a *The Art of Fiction*, p. XIX.

[2] Cf. Cap. XX.

Arnold parece ser a de que os detalhes de estilo e estrutura devem estar em harmonia (pois são ditados por ele) com o princípio dominante: isto é, estes detalhes não têm mérito em si próprios, mas apenas em virtude de darem forma substancial à entelequia do todo. Nem Ford nem James poderiam ter discutido acerca da validade deste princípio, embora pudessem ter estranhado que Arnold fosse limitar assim o intrincado problema de estabelecer os detalhes do estilo e da estrutura, e embora pudessem ter ficado perplexos com o facto de que alguém viesse a ter a certeza de haver escolhido uma «acção adequada», antes mesmo de a ter «adequado» às palavras.

Arnold, como vimos, estava afirmando a primazia do assunto e do enredo sobre o que ele sentia ser uma ênfase excessiva da sensibilidade lírica e uma preocupação com o meio verbal por si só. Nos nossos tempos, a crítica derivada de Hulme e Eliot provocou reacções semelhantes e contra-reivindicações da primazia do enredo. Um elemento de um grupo de críticos escrevendo recentemente na Universidade de Chicago faz notar que «a crítica dos últimos dois séculos... tem... sido marcada por um interesse secundário pelo enredo e pelos seus indispensáveis agentes» [1]. O enredo e o delinear das personagens, segundo a teoria deste grupo, têm sido desdenhados e abandonados; a tendência tem sido para reduzir a literatura ao elemento verbal [2]. Estas contra-reivindicações derivam tìpicamente da *Poética* aristotélica, com a sua incidência sobre o drama e a acentuação do enredo como «a alma da tragédia». Esta é também a tendência geral de um livro de outro sector, *The Idea of a Theater* (1949), de Francis Fergusson, que é uma das mais interessantes reafirmações da primazia do argumento.

Fergusson não encara o drama como «primàriamente uma composição no meio verbal». O drama é uma arte mista para a qual contribuem o actor e o encenador. Todavia, a presença destes elementos não constitui a base real da separação que Fergusson faz entre o drama e a ficção e a poesia. Recordando Aristóteles, o qual, embora considerando

---

[1] Norman Maclean em *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, p. 414.

[2] Conflito semelhante ocorreu no século XVII com Thomas Rymer, denodado defensor do enredo, o «alicerce», como ele o designou e que os dramaturgos ingleses tinham tratado imperfeitamente. Dryden admitiu este ponto de vista, mas retorquiu que tinham podido alcançar a finalidade da tragédia por meios complementares, especialmente pelo excelente tratamento da «superstrutura» (personagens, pensamentos e palavras). Ver Frank L. Huntley, *The Unity of John Dryden's Dramatic Criticism* (Chicago, 1944).

Charles Gildon também amesquinhou o crítico que não vai «além de Palavras e Frases; lidando com as autênticas migalhas da poesia; uma Copla, uma Expressão é o máximo que ele pretende atingir. Mas para se ocupar da Intenção ou dum Poema completo, baseia-se na Pedantaria ou na Imposição» *The Complete Art of Poetry*, 1718).

o «canto» e o «espectáculo» como partes da tragédia, perde pouco tempo a discuti-los [1], Fergusson dá pouca atenção à representação e à encenação, como tais. Ele busca algo mais transcendente ainda: busca «aquela arte dramática que, em todas as verdadeiras peças, lhes está subjacente, bem como às mais desenvolvidas artes da linguagem» [2].

A orientação básica está indicada na sua afirmação de que, ao passo que a lírica é uma composição no meio verbal, no drama as «palavras resultam... da estrutura subjacente do incidente e do carácter» [3]. Mas não diz claramente sobre que espécie da estrutura de palavras a lírica deve assentar. O que é que as *apoia*, ou elas flutuam simplesmente no ar? Se a pergunta se tornasse vã — como a antiga pergunta sobre se a terra se apoiava no dorso de uma tartaruga imensa ou na de um elefante fabuloso — a sua ininteligibilidade podia pôr em causa a distinção que Fergusson faz entre poesia lírica e drama. Recorreremos a esta possibilidade.

De qualquer modo, a procura por parte de Fergusson de uma «arte dramática» que apoie todas as «artes da linguagem» leva-o a um estrato ainda mais profundo do que o enredo, porque ele insiste em que o enredo repousa sobre a «acção». Mas a acção é uma coisa que Fergusson reconhece ser difícil de definir, e que de modo algum pode ser «abstractamente definida» [4]. Ela parece estar simultâneamente dentro e fora do drama, e assim Fergusson parece às vezes estar a falar de um elemento dentro da peça; outras vezes acerca de uma coisa fora da peça, que deve ser localizada na cultura histórica — um mito, por exemplo. Considerando um exemplo concreto, a acção em *Édipo Rei*, ele deseja descrever a acção como um tema; chama-lhe uma procura — a procura de um réu para se poder purificar a vida humana. E diz:

> Sófocles deve ter visto esta acção de procura como a vida real do mito de Édipo... E além do mais, deve ter visto esta acção particular como um tipo, ou uma circunstância crucial, da vida humana em geral; e daí o ter podido apresentá-la sob a forma de um ritual antigo, representando também

---

[1] «O "aspecto visual da encenação" [*opsis*], apesar do seu apelo emocional, é o menos artístico de todos os elementos, e é o que tem menos que ver com a arte da poesia... mais ainda, a produção de efeitos cénicos é mais do domínio do "encenador e figurinista" [*skeuopoios*] do que do poeta.» *Poetics* VI: *Aristotle*, trad. de Philip Wheelwright (Nova Iorque, 1951), p. 299.

[2] *The Idea of a Theater* (Princeton, 1949), p. 9, com autorização dos editores, Princeton University Press.

[3] *Idea of a Theater*, p. 8.

[4] *Idea of a Theater*, p. 230.

> e celebrando o perene mistério da vida e da acção humanas. Assim, por «acção» eu não entendo os acontecimentos da história, mas o foco ou objectivo da vida psíquica da qual os acontecimentos resultam, nesta situação [1].

O *Édipo Rei* é considerado como a expressão de uma cultura total. «As perspectivas do mito, os rituais e os *hodos* tradicionais, o modo de vida da cidade — «hábitos de pensamento e de sensibilidade» que constituem a tradicional sabedoria da raça — foram todos necessários para tornar esta peça possível» [2]. Os mitos e os rituais que constituíram a herança de Sófocles, e a herança do público para quem escreveu, foram «acções» sobre as quais o dramaturgo pôde basear-se. Tais recursos não estão à disposição do desapossado e alienado artista moderno. Ele deve apenas confiar na sua *Arte* — uma observação que ajuda a explicar a curiosa afirmação de Fergusson de que Racine e Wagner foram «artistas mais puros do que Sófocles» —, tal como os melhores críticos modernos nos ensinaram a compreender aquela ideia» [3]. A sugestão parece ser a de que a grande arte não é *meramente* arte, mas algo mais do que isso (arte mais religião?).

5

Fergusson tornou claro que os «melhores críticos modernos» se têm preocupado de mais com subtis análises verbais, *descuidando* a «acção». Certas passagens do seu livro sugerem que as qualidades do drama que a lírica *não* possui estão totalmente fora dos limites da arte, ou pelo menos fora dos da «arte pura». Seriam elementos culturais compartilhados pelo artista com os seus concidadãos, e seriam assim padrões míticos, rituais, religiosos e até mesmo filosóficos.

Ao discutir a «acção» sobre a qual foi baseado o grande drama, Fergusson mostrou grande interesse pelo que estava à *disposição* de um Sófocles e do público que viu as suas peças. T. S. Eliot, nos seus *Dialogue on Dramatic Poetry* (1928), põe um dos narradores a observar que

> Aristóteles não teve que se preocupar com a relação do drama com a religião, com a tradicional moralidade dos Helenos, com a relação da arte com a política... ele não teve que ler

---

[1] *Idea of a Theater*, p. 36.
[2] *Idea of a Theater*, p. 32.
[3] *Idea of a Theater*, p. 3.

> as obras (extremamente interessantes) de Miss Harrison ou de Mr. Cornford, nem as traduções do Professor Murray, nem de franzir o sobrolho sobre a antiguidade dos Todas e dos Vedas. Nem teve de contar com o teatro como negócio compensador [1].

Mas são exactamente estes os problemas com os quais Fergusson acha que deve preocupar-se. A observação do narrador de Eliot, diz ele, é melancólica, porque «nós não podemos escapar às perguntas irrespondíveis que Aristóteles não teve de fazer. A análise da arte do drama conduz à ideia de um teatro que a sanciona, e lhe dá o seu verdadeiro tempo e lugar. E quando a ideia de um teatro é inadequada ou falsa, ficamos reduzidos a especular acerca da condição de toda a cultura» [2]. É isto precisamente. E Fergusson compreende que grande parte do seu livro é apenas especulação. É demasiado inteligente para censurar o autor moderno por aquilo de que ele não tem culpa. O problema é comum, e ao artista só se pode realmente pedir que reconheça que está alienado e desenraizado, e que tente pôr em ordem os domínios que lhe pertencem.

Fergusson também gostaria de convencer o artista moderno a abandonar o expressionismo idealista a favor de alguma teoria de arte baseada na «imitação». Mas o artista moderno, depois de trezentos anos de racionalismo e de idealismo, com os modos tradicionais de comportamento ou perdidos ou desacreditados» [3], acha difícil imitar ou até mesmo «ver» qualquer acção que não seja a da sua subjectividade. Eliot, por exemplo, encara o drama do ponto de vista da poesia e, assim, começa «com a concepção Idealista da arte como formalmente anterior ao próprio teatro» [4]. Por outro lado Fergusson «tende a alargar a definição de Aristóteles às formas subsequentes [do drama]», porque ela pressupõe um mundo objectivo, possível de conhecer, mas exterior ao espírito que a conhece. A concepção «lírica» é desencorajadoramente idealista e objectiva. Fergusson admite que

> A frase «equivalente objectivo» [para a sensibilidade do poeta] parece apoiar a definição de classicismo de Eliot. Todavia ela refere-se não à visão do poeta, mas ao poema que ele está a fazer; e implica que é apenas um *sentimento* aquilo que o poeta tem de transmitir... A ênfase no poema

---

[1] *Selected Essays*, p. 32.
[2] *Idea of a Theater*, p. 226.
[3] *Idea of a Theater*, p. 239.
[4] *Idea of a Theater*, p. 8.

> e na sua forma, até à exclusão do que ele representa, reconhece apenas um dos instintos que Aristóteles pensava serem as raízes da poesia em geral, o «instinto da harmonia e do ritmo» [1].

Em resumo, Fergusson, sentindo a tendência das teorias da forma simbólica para se tornarem monistas, insiste no ponto de vista contrário de que a visão do poeta deve ser objectiva. Sófocles, diz ele, «deve ter acreditado na realidade objectiva da situação humana que o teatro trágico lhe permitiu reflectir e celebrar» [2]. Sófocles não estava apenas a exprimir-se, mas estava a imitar algo de exterior a si próprio.

A questão de se saber se o correlativo objectivo de Eliot é simplesmente expressionista mereceu alguma atenção no Cap. XXIX p. 791. Mas, de qualquer modo, podemos pensar se o único caminho para evitar o extremo do expressionismo subjectivo é adoptar a teoria da «imitação». Fergusson é devidamente cauteloso nas suas especulações sobre as verdadeiras crenças de Sófocles, e tem de admitir que Eurípides, embora herdando «o teatro de Sófocles», não acreditava de modo algum nos mitos gregos [3].

Podemos encarar o assunto de outro modo. A explicação da «acção» por Fergusson sugere que ela não é um elemento peculiar do drama, mas que se encontra em toda a literatura incluindo a poesia lírica. Porque ele diz que a acção é «o foco ou finalidade da vida psíquica da qual os acontecimentos... resultam». Mas cada obra literária é de algum modo acerca da vida psíquica, e a lírica mais breve, se é realmente um poema e não uma confusão sem finalidade, tem efectivamente um foco ou uma finalidade. Além do mais, embora ninguém tencione anular a útil diferença entre canção e drama, as analogias estão ali patentes. A mais frágil lírica tem pelo menos um personagem, o do narrador implícito, e tem um «enredo» — um arranjo de incidentes psíquicos, com um desenvolvimento, pelo menos, do estado de espírito.

---

[1] *Idea of a Theater*, p. 240.

[2] *Idea of a Theater*, p. 236.

[3] Fergusson pensa que «Sófocles pode ter considerado o mito e o ritual como "ficções" literais, e todavia ter-lhes aceitado os seus significados mais profundos — tropo, alegoria e anagogia — como válidos» (p. 35). Esta suposição pode muito bem ser correcta, mas então perguntamos que se há-de fazer da diferença entre o poeta antigo apoiado no mito e no ritual e o moderno, o qual «com os tradicionais modos de comportamento perdidos ou desacreditados» é incapaz de «ver» qualquer acção a não ser a sua, e é assim incapaz de a imitar. «Mesmo William Butler Yeats, pode dizer-se, aceitou «os mais profundos significados» da sua *Vision* — «tropo, alegoria e anagogia» como «válidos». Pode-se reivindicar pelo menos o mesmo, mas presumivelmente muito mais, para os símbolos da posterior poesia de T. S. Eliot.

O que Fergusson e Eliot tinham em comum era a crença de que a obra de arte é um todo orgânico, e este ponto de vista da obra de arte é de certo modo mais importante que a decisão de fixar a nossa crítica sobre a dicção ou sobre a acção — sobre a «actualização» da obra ou sobre a «alma» da obra. Na obra orgânica, uma implica a outra, e podemos trabalhar da alma «interior» para manifestações «exteriores» ou vice-versa. Porque, se a obra for verdadeiramente orgânica, então cada elemento da estrutura é uma consequência necessária ou provável do princípio mais vasto que é o todo. Mas, se procedermos em sentido inverso das palavras para as personagens que as dizem, e das personagens para o enredo no qual estão incluídas as personagens, não é de admirar que o princípio basilar, final e fundamental, a «acção» de Fergusson, se revele tão difícil de definir. Os nossos únicos indícios dela são as suas «actualizações», isto é, o texto da própria peça. Se a «acção» for considerada a coisa mais importante da obra, ainda assim não deixa de ser uma inferência, uma hipótese construída pelo leitor. A «acção» assemelha-se à *substância* aristotélica, que só se torna conhecida através dos *acidentes* que lhe são inerentes. A *raison d'être* da acção de Fergusson seria pois facultar um terreno em que os «acidentes» da peça (falas, personagens, gestos) pudessem subsistir.

Elder Olson mostrou como o uso de termos tirados de uma teoria imitativa da arte pode ser arbitrário. As circunstâncias que o fazem são o seu ajustamento dos termos aristotélicos a uma poética da lírica. Olson chega à sua poética remodelando, ou, talvez fosse mais exacto dizer, truncando, a poética aristotélica da tragédia. Ao passo que Aristóteles encontrou seis partes numa tragédia, Olson necessita de quatro para tratar da lírica — ou antes, para observar a sua própria exactidão, «aquela espécie [de lírica] à qual pertence *Sailing to Byzantium*, de Yeats» [1]. As quatro partes necessárias são a selecção, a personagem, o pensamento e a dicção. «Porque a selecção é a actividade; o pensamento e a personagem são as causas da actividade; e a dicção é o meio. A selecção, ou a actividade deliberativa de escolher, é a parte principal por análogas razões às que fazem do enredo a parte principal da tragédia. A seguir em importância vem a personagem; em seguida o pensamento, e finalmente a dicção.»

Contudo pode-se argumentar a favor do «enredo» como uma necessária quinta parte — ou pelo menos como substituto da «selecção». O poema de Yeats tem na realidade um enredo. Neste poema, o narrador descreve-se como tendo feito uma viagem a Bizâncio, e numa excitada fantasia imagina a sua visita a Santa Sofia e a sua visão dos santos sábios e a oração que lhes rezará. Recìprocamente pode dizer-se que as quatro partes podem ser reduzidas a três: quer dizer, o termo *pensamento* pode ser

---

[1] *Critics and Criticism*, p. 563.

completamente omitido por não poder haver personagem nem selecção sem pensamento. Em conclusão, as «quatro partes» parecem ser termos mais ou menos convenientes para discutir o poema — e não os elementos inevitáveis e necessários do poema.

A doutrina da imitação tem grandes virtudes próprias e evita uma dificuldade na qual as doutrinas expressionistas caem tão fàcilmente: a de tornar toda a obra em fantasias subjectivas originadas na consciência particular do poeta. Mas a doutrina da imitação tem as suas dificuldades próprias. Aristóteles não fez da «imitação» do artista uma reprodução literal. Em certo sentido ela é também uma transformação. A «acção» de Fergusson parece estar simultâneamente dentro e fora da obra de arte: algumas vezes parece ser o princípio estrutural primário do drama, mas outras vezes é uma «finalidade da vida psíquica» com antecedentes míticos.

Henry James, que era suficientemente bom «aristotélico» até ao ponto de crer que nos seus romances estava a retratar um mundo real e objectivo e externo, e declarar que a «alma de um romance é a sua acção», enfrentou este problema na sua «Art of Fiction». O seu bom senso é reconfortante. Escreve:

> Não posso entender o que pretendem quando falam como se houvesse uma parte de um romance que fosse a história, e uma parte que, por místicas razões, não o fosse... «A história», se representa alguma coisa, representa o assunto, a ideia, os *dados*[1] do romance; e não há certamente nenhuma «escola»... que afirme que um romance deva ser todo tratamento, sem nenhum assunto. Com certeza que tem de haver alguma coisa que tratar; cada escola tem intimamente consciência disso. Sendo a ideia o sentido da história, o ponto de partida do romance é a única coisa que eu vejo de que se possa falar como de algo diferente do seu todo orgânico; e como em proporção com o sucesso da obra a ideia se torna permeável e a penetra, a informa e a anima, de modo que cada palavra e cada sinal de pontuação contribui directamente para a expressão, é nessa proporção que nós perdemos o sentido de a história constituir uma lâmina que pode ser mais ou menos retirada da sua bainha [2].

Citámos James e Eliot como paladinos de uma teoria orgânica da literatura, e tirámos a conclusão de que para eles e para as suas escolas a diferença entre poesia e ficção e drama tende a ser menos aguda e menos

---

[1] Em francês *donnée*, no original *(N. da T.)*

[2] *The Art of Fiction*, pp. 17-18.

radicalmente profunda. Seja o que for que o autor deva a uma ideia como «ponto de partida» ou a uma história como «assunto», a ideia informadora e a história concretizada tornam-se numa coisa diferente na própria obra: já não se podem mais separar dela.

6

Mas devemos fazer notar que, ocasionalmente, o próprio Eliot pode escrever como se a poesia e o drama fossem formas radicalmente diferentes. Em *Poetry and Drama* escreve:

> Estabeleci para mim próprio a regra de evitar a poesia que não possa suportar o teste da utilidade dramática rigorosa: com tal êxito, com efeito, que é talvez uma questão em aberto saber se chega a haver alguma poesia na peça.
>
> ...a auto-educação de um poeta que tenta escrever para o teatro parece necessitar de um longo período para disciplinar a sua poesia pondo-a, por assim dizer, numa dieta muito rigorosa... [1]

Mas o problema estilístico descrito nestas passagens é precisamente o que foi descrito por Ford Madox Ford no seu relato da luta com o estilo durante a sua colaboração com Conrad.

> A dificuldade... foi esta: não podíamos manter a nossa prosa numa escala suficientemente baixa...
>
> A nossa mais constante preocupação era a de evitar palavras que tornassem as frases pegajosas, quer pelo seu brilhante insólito quer pela sua «espantosa precisão». Porque qualquer destas espécies de palavras pára a atenção do leitor, e assim «suspende» tanto o significado como a cadência de uma frase [2].

Mesmo em *Poetry and Drama* Eliot torna bem claro que o ideal é o drama em verso. Os dramaturgos em prosa, até os maiores têm sido «estorvados no estilo por escreverem em prosa». Há uma «peculiar amplitude de sensibilidade» que não está ao alcance da prosa, mas que

---

[1] *Poetry and Drama* (Cambridge, Mass., 1951), pp. 39-40, com autorização dos editores, Harvard University Press. Numa recente entrevista, Eliot parece fazer uma distinção entre poesia «pura, inaplicada» e poesia dramática como poesia «aplicada». Talvez nos possamos interrogar até que ponto nos é permitido fazer distinções numa conversa aparentemente informal. Ver *The New York Times Book Review* de 29 de Novembro, 1953.

[2] *Thus to Revisit*, pp. 52-3.

«pode ser expressa pela poesia dramática nos seus momentos de maior intensidade» [1]. Se pusermos este ensaio mais recente ao lado do ensaio mais antigo «Dialogue on Dramatic Poetry» (1928) notamos concepções como esta: a poesia é essencialmente dramática e a poesia dos grandes move-se sempre em direcção ao drama; o drama é essencialmente poético e o drama dos grandes desloca-se sempre em direcção à poesia [2].

A moralidade parece ser que qualquer pessoa, incluindo o sr. Eliot, falando num contexto especial e limitado, falará provàvelmente como se a poesia e o drama fossem duas coisas muito diferentes. Porque aqui deparamos com o antigo e vexatório problema dos géneros. Uma recente polémica sobre a teoria [3] dos géneros indica como alguns destes problemas estão confundidos e nos confundem. A noção dos géneros, como Austin Warren indica, fornece um princípio de ordem. Se, empregando a frase dele, reduzirmos o lírico, o épico e o dramático a «artifícios literários vulgares», como é que poderemos distinguir uma peça de uma história? Tais reduções não são de interesse para ninguém. Todavia é apropriado considerar o outro extremo: se multiplicarmos os géneros indefinidamente, teremos por fim que reconhecer um género especial para cada obra de arte [4], e se fizermos dos maiores géneros compartimentos estanques terminaremos por ter pelo menos três «literaturas» separadas, e não uma.

7

Contudo certos críticos académicos não estão isolados nas suas objecções a uma crítica que parece preocupar-se mais «só com palavras» do que com «personagens» e «enredo». As objecções mais frequentes provêm daqueles que se preocupam pouco com as subtilezas da teoria

---

[1] *Poetry and Drama*, p. 43.

[2] «C: Quer dizer que Shakespeare é maior dramaturgo do que Ibsen, não por ser um maior dramaturgo mas por ser maior poeta? B: É isso exactamente o que quero dizer. Mas por outro lado onde está a grande poesia que não seja dramática? Mesmo os escritores menores da Antologia Grega, mesmo Marcial são dramáticos... E: [Archer]... estava enganado, como você disse, ao pensar que o drama e a poesia são duas coisas diferentes.» *Selected Essays*, pp. 38-9.

[3] Por Austin Warren, em *Theory of Literature* de Wellek e Warren (Nova Iorque, 1949). Ver pp. 235-47.

[4] Uma possibilidade menos remota do que se pode pensar. Elder Olson escreve que «a beleza de uma tragédia não é a beleza de uma poesia lírica, do mesmo modo que a beleza distintiva de um cavalo não é a de um homem», mas então a beleza dum poema lírico da «espécie a que pertence 'Sailing to Byzantium' de Yeats» não é evidentemente a de um poema pertencente a outra subespécie de lírica. Necessitará «Among School Children» de Yeats da postulação de outra subespécie? E os seus poemas de *Crazy Jane* de outra ainda? Ver *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, p. 563.

dos géneros e desejam apenas distinguir «meras palavras» da «vida». Eles com frequência escrevem como se as palavras fossem um mal necessário — seres pálidos e débeis, interpondo-se entre o leitor e a matéria impositiva da experiência que o autor lhe oferece.

Esses opositores nem sempre são jornalistas literários. Pode-se dizer que estes críticos partem da necessária mediação das palavras, e desejam conseguir compreender as qualidades do autor — a sua amplitude de visão, a sua compaixão, o seu conhecimento do coração humano — ou uma exposição dos seus pontos de vista —, a sua sagacidade política, a pertinência do que diz sobre a situação cultural, etc.

Quando mais descuidados ou triviais exprimem a típica falta de confiança anglo-saxónica nas palavras, para eles a *Arte* significa o «habilidoso» e, provàvelmente, também o «artificial». Escrevem muitas vezes como se o autor, desde que fosse suficientemente dotado e decidisse fazê-lo, pudesse pôr em cima da página bocados de vida quentes e palpitantes. Suspeitam de qualquer tentativa de se falar acerca das palavras e da sua interacção.

O editor da *The Kenyon Review* reconheceu a situação contemporânea nos seguintes termos:

> Assim, numa era de invulgar progresso crítico, conseguimos chegar ràpidamente a um cruciante beco sem saída: com os insensíveis críticos de poesia continuando a fazer menos exercícios de palavras; e com os arrebatados críticos dos críticos de poesia [ele já tinha dito que estes são mais provàvelmente «críticos de ficção»] censurando tais exercícios e prestes a censurar-lhes as poesias também.
>
> Com que confiança estávamos nós, há vinte anos atrás, a oferecer uma «nova compreensão da poesia»! Eu não direi: com que precipitação; porque a inovação era real, era oportuna, mas não era completa, e agora atolou-se num ponto extremamente embaraçoso [1].

O protesto dos arrebatados não é novo; como já fizemos notar, ouvia-se algo de semelhante nos primeiros anos da Inglaterra vitoriana. John Henry Newman e o seu amigo John Keble, autor de *The Christian Year*, exprimiram essa mesma falta de confiança na «arte», técnica e execução. Tal como os arrebatados «críticos da ficção» modernos, Newman e Keble associaram a diferença entre o cálculo frio e a calorosa espontaneidade à diferença entre a narrativa «com enredo» e a lírica sem

---

[1] John Crowe Ransom, *The Kenyon Review*, XIV (Inverno, 1952), p. 159.

enredo [1]. Mas Newman e Keble inverteram exactamente a moderna correlação: para eles «enredo» está associado a insensibilidade; a expressão lírica é arrebatada e efusiva. Este alinhamento inverso dos elementos em contraste reforça o compromisso mais profundo que compartilham tanto os críticos vitorianos como os arrebatados modernos: uma desconfiança da arte e da técnica — quer o interesse em causa seja o do poeta ou o do crítico. Quanto ao beco sem saída aparentemente alcançado pela crítica moderna, estamos dispostos a oferecer uma metáfora diferente, não a de que a caravana «se atolou [agora] num ponto extremamente embaraçoso» em país novo e inexplorado, mas que os batedores fecharam o cerco e que alguns dos mastins estão uma vez mais a latir na pista da raposa longiniana.

[1] Cf. Cap. XX.

SUPLEMENTO

Ela era bastante alta, e tinha um tipo francês, isto é, a cintura elegante e estreita e as ancas mais estreitas ainda, e tinha tacões demasiado altos para se manter em equilíbrio num autocarro em andamento... Teve muita dificuldade em tirar as duas passagens na bilheteira e uma dificuldade consideràvelmente maior em deslocar-se da bilheteira, ao longo do corredor, cambaleando de banco em banco servindo-se das pegas brilhantes, lutando contra o ímpeto do autocarro, que dava solavancos, que ela tinha de dar também, em todas as direcções, menos a exacta. Durante todo o percurso — e é onde quero chegar — ela conseguiu, fungando, ofegante, com sorrisos, e mostrando a ponta muito aguda da língua, e piscando os seus olhos muito azuis, e inclinando a cabeça para um lado e para outro, ela conseguiu exprimir completamente, e sem uma única palavra proferida ou desejada, todo o sentimento misto do seu evidente embaraço, da sua atrapalhação e incerteza, juntamente com um sentido de aventura e alegria que desejava compartilhar com o seu companheiro, por detrás de mim, que aceitou tudo, tenho a certeza disso, com os melhores sorrisos, tal como eu fiz...

Isto é um exemplo do gesto que precede a linguagem; mas reflectindo sobre isto, parece também um exemplo do gesto que, quando vem com a linguagem, a coroa e a anima, a ponto de a tornar independente do narrador ou escritor; reflectindo sobre isto parece que o mais alto uso da linguagem não pode ser feito sem incorporar nela também alguma espécie de gesto. Como é que o poeta poderia tornar lírico o seu choro, cómica a sua incongruência, ou trágica a sua perspectiva? A maior parte do nosso conhecimento da vida e da natureza—talvez todo o nosso conhecimento da sua acção e interacção — chega até nós como gesto, e nós somos senhores da destreza desse conhecimento antes de podermos fazer uma rima ou um trocadilho ou mesmo até uma simples frase. Nem sequer podemos dominar a linguagem perfeitamente sem dominar o gesto que lhe é intrínseco. Na linguagem o gesto é o jogo exterior e dramático do significado interior e imaginado. É o jogo cheio de significado entre palavras que não podem ser definidas em fórmulas de dicionário, mas que são definidas no seu uso conjunto; o gesto é aquela significação que se move em todos os sentidos da palavra: o que movimenta as palavras e o que nos movimenta a nós.

— R. P. Blackmur, *Language as Gesture* (Nova Iorque, 1952), pp. 5-6, com autorização do editor, Harcourt, Brace and Company.

Mas quem sou eu para fazer um tal diagnóstico da doença da ficção? Quatro anos de instrução na maior Faculdade de Inglês, Filosofia e História, essa de Harvard, ou qualquer outra universidade americana jamais organizada, não me devem ter ensinado nada porque os críticos constitucionalmente académicos rejeitam a minha qualidade de simples jornalista, como rejeitam qualquer escrito que tenha sumo da vida em si, como sendo mero jornalismo. O mais que posso desejar a estes senhores é que sejam expostos por um breve período das suas carreiras aos revigorantes ventos da simpatia e compreensão humanas que sopram nas redacções de todos os jornais.

O problema da crítica literária de hoje neste país é que está, na sua maior parte, a cargo de um grupo de ratos de biblioteca impenetràvelmente isolados. O que eles têm a dizer acerca de literatura não interessa nem ao público inteligente nem aos escritores que têm de facto valor. Mas no entanto exercem uma influência corrosiva, porque muitos deles estão em posição de impingir as suas ideias a espíritos mal informados e imaturos.

— J. Donald Adams, *The New York Times Book Review* (5 de Setembro de 1954). Transcrito com autorização do autor e dos editores.

Eu também afirmaria que por «dedução» se chega a uma colocação «dramática» da lírica, neste sentido: aborda-se a lírica a partir da categoria da *acção* que Aristóteles considera o elemento primordial do drama. E então, por um processo dialéctico procura-se uma forma que tenha por elemento primário o momento de *stasis* ou *repouso*. Devemos contudo notar que há dois conceitos de «repouso» frequentemente confundidos por se poder aplicar a mesma palavra a ambos. Há o repouso resultante da simples paragem de movimento (no sentido de uma esfera que deixa de rolar e pára); e há o repouso no final da acção (final como término ou final como finalidade), a espécie de repouso que Aristóteles concebeu como *primum mobile* do mundo, o fundamento do movimento e da acção. Podemos admitir que seja próprio das ciências físicas tratar a experiência não dramàticamente, em termos de movimento, mas as coisas no reino do social ou do humano têm de ser tratadas em termos de acção ou de drama. Ou antes, apesar de as coisas no reino humano *poderem* ser tratadas em termos de movimento, daí resultam depoimentos não acerca do intrínseco mas acerca do extrínseco (de acordo com as nossas observações sobre uma «incongruente» ciência da personalidade).

Um tratamento da lírica em termos de acção poderia não necessitar de modo algum que fôssemos procurar analogias no drama. Pelo contrário, o *estado de repouso* em que situaríamos a essência da lírica não é de modo algum análogo à acção dramática, mas é antes a contrapartida dialéctica da acção. Considerem-se como ilustração as catorze Estações

da Via Sacra: a preocupação com elas na totalidade da sua progressão seria dramática. Mas a pausa em cada uma delas, e a contemplação e apreciação profunda da sua pungência, seria, em si mesma, lírica.

Um soneto tìpicamente wordsworthiano revela este aspecto metodológico da lírica (a sua especial aptidão para transmitir um *estado* de espírito, para erguer um momento num universo) seleccionando aqueles temas que em si próprios se referem explìcitamente à paragem, à pausa, ao silêncio. Todavia este estado lírico deve ser compreendido em termos de acção, porquanto tem de ser compreendido como estado que resume uma acção sob a forma de uma atitude.

Assim encarada, uma atitude é ambígua neste sentido: pode ser um acto incipiente, ou o substituto de um acto. Uma atitude de simpatia é incipientemente um acto, por exemplo, no facto de ser a preparação emocional apropriada a um acto compassivo; ou pode ser o substituto de um acto, pelo facto de a pessoa simpatizante deixar a intenção substituir a acção (precisamente por não fazer nada, uma pessoa pode sentir mais simpatia do que a pessoa cujo humor pode ser parcialmente distraído pelas condições da acção). Em qualquer dos casos uma atitude é um estado de emoção, ou um momento de estase, durante o qual um acto é imobilizado, resumido, tornado permanente e total, como a Urna Grega a que Keats chama, na sua qualidade de adição total, uma «Atitude justa».

— Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Nova Iorque, 1945), pp. 475-6. Transcrito com autorização dos editores, de *A Grammar of Motives* por Kenneth Burke. Copyright 1945, por Prentice-Hall, Inc.

CAPÍTULO XXXI

MITO E ARQUÉTIPO

1 — O crescente interesse dos modernos, pela simbolização do homem primitivo: Vico como pioneiro neste campo e as modernas contribuições da antropologia e psicologia — *Philosophy of Symbolic Forms* de Ernst Cassirer: a origem da linguagem e a origem do mito, a identificação do sujeito e do objecto no símbolo. 2 — Opinião de Cassirer sobre o que a poesia exprime e a sua relação com a linguagem da ciência — *Language and Reality* de W. M. Urban: a metafísica como linguagem simbólica mediando entre outras linguagens simbólicas, como as da ciência e da arte. 3 — *Philosophy in a New Key*, de Mrs. Langer e o seu *Feeling and Form*. A «significação» da arte como um «padrão de sensibilidade», a sua interpretação da lírica e de poemas mais complicados — o alcance e as limitações da doutrina da forma simbólica. 4 — A distinção entre poesia e mito defendida por Cassirer e Langer: a assimilação da poesia ao mito feita hoje pelos críticos do novo «mito» — Northrop Frye e a elevação da crítica literária a uma ciência social — Richard Chase e a equação da poesia e do mito — Leslie Fiedler e o retorno à biografia do poeta. 5 — Outras aplicações do estudo do mito à literatura: Maud Bodkin e W. H. Auden. 6 — A influência de Carl Jung sobre a moderna crítica literária: a sua concepção de mitos e sonhos «intencionais», a sua aplicação de uma crítica «cognitiva» aos mitos e sonhos. 7 — A distinção de Jung entre o sonho e a obra de arte — sua especificação do contributo possível dos psicólogos para o estudo da literatura — Yeats e as utilizações do mito.

1

Uma das consequências do desenvolvimento do simbolismo na literatura [1] foi o crescente respeito pelo simbolismo do homem primitivo, e especificamente pelos mitos e pelas lendas através das quais caracteristicamente ele se exprime. Se, como Kant afirmou, o espírito não é um

[1] Cf. Cap. XXVI.

espelho passivo que se limita a dar o mundo nele reflectido, mas é antes uma força activa que afecta a própria forma da realidade tal como é percebida por nós, então as simbolizações do homem primitivo não são necessàriamente infantis e absurdas, mas têm o seu interesse próprio, e dão talvez a sua própria contribuição para a «verdade». Como vimos num capítulo anterior [1], J. G. Herder, que foi um jovem contemporâneo de Kant, ousadamente derivou a linguagem do processo mítico, e fez residir o carácter especial da poesia no facto de a poesia preservar a qualidade dinâmica do mito. Já anteriormente na sua *Scienza Nuova* o erudito napolitano Giambattista Vico tinha elaborado a teoria de que o mito era uma espécie de linguagem poética, a única linguagem de que o homem era capaz na sua primitiva fase de desenvolvimento, e no entanto, apesar disso, uma linguagem genuína, com o seu próprio princípio de estruturação e a sua própria lógica.

Segundo as conjecturas de Vico, a linguagem começou pelo gesto, desenvolvendo-se depois através das fases do mito e da linguagem figurativa até à linguagem clara e ordenada das modernas sociedades civilizadas. Mas se Vico dignificou a poesia, considerando-a como uma forma de conhecimento — e para o historiador dos tempos primitivos um indispensável modo de conhecimento —, ele considerava-a, no entanto, um conhecimento inferior, que tinha sido suplantado com o desenvolvimento da civilização.

Vico teve muito pouca influência sobre os pensadores do seu tempo. René Wellek escreve que «as tentativas para se provar a sua influência em França, Inglaterra e Alemanha durante o século XVIII, especialmente em estética, falharam completamente» [2]. Contudo, no nosso tempo, Vico conseguiu exercer uma influência muito poderosa. Os nossos modernos estudos sobre o homem primitivo confirmaram algumas das intuições de Vico, e nalguns casos forçaram ao reconhecimento da sua posição de brilhante pioneiro. Mesmo algumas das suas observações mais discutíveis encontraram os seus paralelos em críticos dos nossos dias. Se, por exemplo, Vico não foi capaz de distinguir a poesia do mito, encontramos críticos modernos, como Richard Chase, que insistem em que o mito é sòmente poesia. Todavia é interessante notar que um filósofo moderno como Croce, a quem Vico influenciou directamente, mostra escasso interesse pela espécie de especulação antropológica a que Herder se dedicou no século XVIII e da qual Vico é hoje considerado o maior pioneiro. Apesar da sua reconhecida dívida para com o empirismo histórico de Vico, Croce desenvolveu um rigoroso idealismo filosófico.

---

[1] Cf. Cap. XVII.

[2] *A History of Modern Criticism*, I, 135.

O filósofo dos nossos dias que mais se interessou pela origem da linguagem e pelas leis que regem o desenvolvimento do ritual primitivo e do mito é Ernst Cassirer. A sua *Philosophy of Symbolic Forms* (1923--29) é kantiana pela sua orientação geral, mas Cassirer rende elevado tributo a Herder chamando-lhe o «Copérnico da História» [1]. Discorda, todavia, da tentativa de Herder de derivar a linguagem do mito, afirmando que nenhum deles deriva do outro. Inclinamo-nos antes a pensar que a linguagem e o mito são «dois ramos diferentes oriundos da mesma haste» [2], derivando do mesmo impulso de formulação simbólica. Cassirer chama a este impulso «uma concentração e elevação da simples experiência sensorial». A associação, feita por Cassirer, da linguagem primordial com uma intensa experiência emocional é assunto de alguma importância no seu conceito de poesia. Voltaremos a este problema. Mas antes de mais é importante resumir o que Cassirer diz acerca da relação da linguagem com a realidade.

Alguns dos comentários de Cassirer parecem prometer muita coisa. Segundo ele, os símbolos são modelados pelas necessidades e objectivos do homem. O símbolo não é um aspecto da realidade: *é* a realidade. No símbolo há uma rigorosa identificação entre o sujeito e o objecto:

> ... Em vez de uma «expressão» mais ou menos adequada, encontramos uma relação de identidade, de completa congruência entre a «imagem» e o «objecto», entre o nome e a coisa [3].

Cassirer insiste mesmo em que nós falsificamos as conclusões quando descrevemos o símbolo como um «ponto de encontro» do sujeito com o objecto, porque o verdadeiro conceito de ego e de não-ego pertence ao que é um relativamente «tardio desenvolvimento» da linguagem. O homem primitivo, conjectura Cassirer, não conhecia esta dualidade. A distinção entre o eu que apreende e a coisa apreendida necessitava, para o seu reconhecimento, do desenvolvimento do poder de reflexão e da lógica.

Num capítulo anterior [4] observámos o desejo de Coleridge de descobrir um campo em que fosse abolida a distinção entre palavras e coisas. Mas esse campo existe na realidade, afirma Cassirer — existe no mundo da mentalidade selvagem. No espírito do homem primitivo as bruxuleantes percepções míticas — os «deuses momentâneos» que são gerados a partir das mais vívidas experiências do selvagem — são, através

---

[1] *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven, 1953), I, 41.

[2] *Language and Myth*, trad. de Susanne Langer (Nova Iorque, 1946), p. 88, com autorização dos editores, Harper and Brothers.

[3] *Language and Myth*, p. 58.

[4] Cf. Cap. XXVI.

das palavras, estabilizados, e é-lhes dada uma relativa fixação. A palavra não é um mero substituto. «Muitas vezes é o *nome* da divindade», diz Cassirer, «mais do que o próprio deus, que parece ser a verdadeira causa da eficácia» [1].

Para Cassirer uma localização e um nome continuam a ser ainda hoje da maior importância; faltando-lhe o nome, a experiência humana não pode ser «armazenada e estabilizada». É só por intermédio da localização concedida por um nome que a energia psíquica pode ser transferida para algo que se assemelha à substância — um depósito de significado que pode ser contemplado em ocasiões posteriores, e ligado e relacionado com outros depósitos de significação idênticos. A capacidade de criar e utilizar tais símbolos é o que torna o homem um ser humano: o homem é o animal que faz símbolos — o único que existe nesse género [2].

2

Mas, à medida que se desenvolve o pensamento lógico e discursivo, a linguagem perde a sua carga emocional; atenua-se a sua qualidade de concreção e aproxima-se do estado da linguagem, da ciência. O processo é, no fundo, um processo de privação: a linguagem fica reduzida a «um mero esqueleto». Contudo fica uma área na qual, mesmo para o sofisticado homem moderno, a linguagem «recupera a plenitude da vida» [3]. É o reino da «expressão artística», onde o poder criador original da linguagem não sòmente é «preservado», mas ainda «renovado». Cassirer escreve que a poesia não exprime

> nem o mítico retrato por palavras de deuses e demónios, nem a verdade lógica das determinações e relações abstractas... O mundo da poesia mantém-se afastado de ambos, como um mundo de ilusão e fantasia — mas é exactamente nesta modalidade de ilusão que o reino do puro sentimento pode encontrar expressão e pode, portanto, atingir a sua total e concreta actualização [4].

Cassirer torna claro que o sentimento «puro» expresso pela arte não é apenas a emoção pessoal do poeta. O poeta lírico, diz-nos ele, não é «apenas o homem que se entrega a manifestações de sentimento».

---

[1] *Language and Myth*, p. 48.

[2] «Portanto, em vez de se definir o homem como um *animal rationale*, deveremos defini-lo como um *animal symbolicum*.» *An Essay on Man* (New Haven, 1944), p. 26.

[3] *Language and Myth*, p. 98.

[4] *Language and Myth*, p. 99.

Este reino de puro sentimento tem as suas reivindicações de objectividade. Como só podemos conhecer a realidade através de formas simbólicas, a arte constitui uma das perspectivas pelas quais podemos encarar a realidade. A arte não é mero entretenimento, mera diversão, mero acto de representação. É a revelação de um aspecto genuíno da nossa vida.

> Que conheceríamos nós das numerosas «nuances» do aspecto das coisas, se não fossem as obras dos grandes pintores e escultores? A poesia é, do mesmo modo, a revelação da nossa vida pessoal. As infinitas potencialidades de que apenas temos um pressentimento difuso e obscuro são trazidas à luz pelo poeta lírico, pelo romancista e pelo dramaturgo. Tal arte não é, de modo algum, uma simples imitação ou fac-símile, mas uma manifestação genuína da nossa vida interior [1].

Cassirer parece conceber a arte como vindo em certo sentido contrabalançar a ciência. A arte dá-nos um conhecimento especial da nossa vida «interior», tal como a ciência o dá da nossa vida «exterior». Restaura a dimensão da emoção e da reacção emocional e assim compensa a atenuação e a abstracção necessárias à ciência. Seria de desejar que Cassirer fosse um pouco mais claro neste assunto da relação de uma espécie de linguagem com a outra e, especìficamente, no que se refere à relação da arte com a ciência. Ele tem, evidentemente, algumas passagens sugestivas e interessantes, nas quais diz que a linguagem se «movimenta no reino intermédio do "indefinido" e do "infinito"» [2], e que o esforço para realizar um tratamento verdadeiramente *puro* tanto do ser como do ego levar-nos-ia necessàriamente do reino exterior da linguagem para «um mundo de silêncio». Diz-nos também que, como só podemos conhecer a realidade através de formas simbólicas, se torna irrelevante a questão de saber o que é a realidade separada dessas formas. A questão filosófica básica, diz ele em *Language and Myth*, está relacionada com a «mútua limitação e suplementação» [3] do mito, arte, religião e ciência — isto é, com uma mediação entre as diversas explicações da realidade dadas pelas várias espécies de linguagem.

Mas, por fazer da ciência o «último passo no desenvolvimento mental do homem», e por lhe chamar francamente a «mais elevada e característica realização da cultura humana» [4], Cassirer parece dar-lhe prioridade

---

[1] *Essay on Man*, p. 169.
[2] *Language and Myth*, p. 81.
[3] *Language and Myth*, p. 9.
[4] *Essay on Man*, p. 261.

sobre as outras espécies de linguagem. Embora ele defenda a objectividade das outras formas de linguagem, sugere que a ciência, ao pôr de lado elementos pessoais e emocionais que são partes constituintes das linguagens do mito, religião e arte, dá efectivamente um aspecto mais amplo e profundo da realidade — de modo que, em certo sentido, apesar da sua argumentação geral, a ciência tem um acesso à realidade muito superior. Portanto, no conjunto, devemos concordar com um crítico recente que escreveu:

> Embora Cassirer represente a poesia como a regeneração do poder criador da palavra... ele é, em última análise, leal e fiel à razão. A verdade pertence ao domínio do «sinal conceptual», e a poesia, embora valiosa, é «um mundo de ilusão e fantasia» [1].

Wilbur Urban, que compartilha muitos dos pontos de vista fundamentais de Cassirer, teve o cuidado de repudiar qualquer implicação de que a arte e a religião utilizam uma linguagem mais «primitiva» do que a ciência e a filosofia. Em *Language and Reality*, afirma que qualquer das três é relevante para o homem, e para o homem moderno [2]. Ele também tem a preocupação de as apresentar, não apenas como significativas, mas também como verdadeiras. Isto é, Urban preocupa-se em relacionar com uma realidade subjacente o que é «dito» em todas as espécies de linguagem. A forma de Urban resolver o problema de Cassirer «da mútua limitação e suplementação» é considerar a metafísica como uma disciplina especial cuja função é interpretar o que a arte, a religião e a ciência têm a «dizer» acerca da realidade, e mediar os seus vários «depoimentos».

Numa adesão leal à doutrina da forma simbólica, Urban tem de pôr de lado qualquer esperança de podermos vir a descobrir a «hipotética "experiência pura..." arrancando-a da linguagem» [3]. Mas ele pensa que se deve poder abordar alguma forma última de verdade e realidade, através da compreensão das «formas simbólicas da linguagem» e de uma maior «consciencialização dos princípios incorporados nestas construções». A maior dificuldade de Urban é penetrar profundamente numa linguagem «simbólica» respeitando o facto de ela *ser* simbólica. Esta dificuldade

---

[1] *Symbolism and American Literature*, p. 55. Cf. René Wellek neste aspecto de Cassirer, *Rocky Mountain Review*, IX (Verão, 1945), 195.

[2] *Language and Reality* (Nova Iorque, 1939), *passim*. Nas pp. 469-70 escreve que é falacioso encarar o símbolo estético «como uma mera fase, ou substituto imperfeito do conhecimento científico e filosófico». Transcrito com autorização dos editores, The Macmillan Co.

[3] *Language and Reality*, p. 374.

manifesta-se especialmente nas suas observações sobre o problema da arte. Tal como Croce, ele afirma que um poema é rigorosamente intraduzível [1]. O símbolo artístico não é «meramente um substituto de um conceito», mas antes uma forma pela qual o conteúdo ideal é apreendido e expresso. Todavia, se tivermos de ligar o que a arte tem a dizer-nos acerca da realidade, com o que a ciência ou a religião pretendem por sua vez comunicar-nos, somos aparentemente compelidos a fazer uma espécie de tradução:

> Estamos aparentemente perante um dilema. Se vamos interpretar o «sentido» do símbolo temos de o ampliar, e isto em termos de frases literais. Mas, se o ampliarmos assim, perdemos o «sentido» ou valor do símbolo *como símbolo*. A mim, a solução deste paradoxo parece-me residir numa teoria adequada da interpretação do símbolo. Não consiste em substituir as frases simbólicas por frases *literais*, ou seja substituir a verdade simbólica pela verdade «crua», mas antes em aprofundar e enriquecer o significado do símbolo [2].

O facto de Urban arriscar uma tal solução lança alguma luz sobre o nosso problema geral. A autonomia que é conferida à poesia por uma doutrina de formas simbólicas deixa de interessar se deixar esse reino autónomo completamente isolado de outros reinos autónomos, tal como por exemplo o da ciência. Todavia, a solução de Urban apresenta reais dificuldades; e Mrs. Susanne K. Langer, outro filósofo da forma simbólica, teve de rejeitar a tentativa de Urban de «interpretar» os símbolos artísticos por não ser satisfatória e, mais ainda, por estar em desacordo com a posição geral de Urban.

3

O ponto de vista de Mrs. Langer é expresso pela primeira vez em 1942 em *Philosophy in a New Key*. O título sugere alguma coisa da excitação com que foi escrito o seu livro. Ela considera que o conceito da transformação simbólica, de Cassirer, corresponde a uma nova clave em filosofia, clave para a qual têm de ser transpostas todas as grandes questões da nossa época.

Ela afirma que o fim de uma época filosófica vem «com a exaustão dos seus conceitos motores» [3]. Agora, mais uma vez, «secaram as fontes

---

[1] *Language and Reality*, p. 490.

[2] *Language and Reality*, p. 434-435.

[3] *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., 1942), p. 9.

do pensamento filosófico» [1]. Na nossa árida paisagem o princípio da transformação simbólica representa uma nova nascente, uma força geradora que nos dá novos motivos e problemas. Actividades dos nossos dias aparentemente tão diversas como a lógica simbólica e a psicologia freudiana revelam-se com efeito relacionadas, quando reflectimos que cada uma delas descobriu, à sua maneira, a importância deste poder de simbolização.

Tal como Cassirer, Mrs. Langer encara o mito como a «fase primitiva do pensamento metafísico, a primeira concretização das *ideias gerais*» [2]. A concepção mítica cedeu na devida altura ao desenvolver-se a linguagem discursiva. A civilização entra então num período racionalista, embora Mrs. Langer admita que possa chegar um dia em que, depois de as ideias terem sido «exploradas e esgotadas, se crie uma nova visão, uma nova mitologia» [3]. Mas Mrs. Langer, embora pareça ligar a poesia e as artes em geral com o pensamento mítico, não parece disposta a admitir que a arte é uma mera fase transitória na história mental do homem. Pelo contrário, a arte é uma «nova forma simbólica» que tem capacidade de viver «lado a lado com a filosofia e a ciência e as mais elevadas formas de pensamento» [4]. Aqui, evidentemente, Mrs. Langer segue de perto a afirmação de Cassirer de que a poesia nos confronta com um «mundo de ilusão» no qual «o reino do sentimento puro pode encontrar expressão». Em *Philosophy in a New Key* a música, diz ela, é «o nosso mito da vida interior — um mito jovem, vital, e cheio de significado, de inspiração recente e, todavia, ainda no seu crescimento "vegetativo"» [5]. Em *Feeling and Form*, de 1953, aplica detalhadamente a sua teoria da transformação simbólica às outras artes.

Toda a arte tem significado, ou, mais exactamente, algo chamado «sentido». A música, por exemplo, tem forma articulada, representa uma intuição simples ou complexa, por parte do compositor, ela tem

> *sentido* e este sentido é o padrão da sensibilidade — o padrão da própria vida, tal como é sentida e directamente conhecida. Chamemos, portanto, ao significado da música «sentido vital» em vez de «significado», utilizando «vital» não como um termo vagamente laudatório, mas como um adjectivo qualificativo limitando a pertinência de «sentido» ao dinamismo da experiência subjectiva [6].

---

[1] *Philosophy in a New Key*, p. 13.
[2] *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., 1942), p. 201.
[3] *Philosophy in a New Key*, p. 202.
[4] *Philosophy in a New Key*, pp. 202-3.
[5] *Philosophy in a New Key*, p. 245.
[6] *Feeling and Form* (Nova Iorque, 1953), pp. 31-2, com autorização dos editores Charles Scribner's Sons.

Um vaso, uma pintura, até mesmo um desenho abstracto, têm o seu sentido. Nós somos confrontados, não com o verdadeiro sentimento, mas com «ideias de sentimento», e através da arte chegamos a reconhecer e a conhecer a «vida da sensibilidade».

Como a vida do sentimento é uma corrente de tensões e resoluções e como todos os padrões de tensão vital são padrões orgânicos, toda e qualquer obra de arte deve ser essencialmente orgânica. Mas Mrs. Langer previne-nos para não confundirmos esta ilusão da vida de sentimento com algo de tão cru como a cópia directa de sentimentos. Como o artista não nos dá uma cópia directa, não necessita de ter experimentado na vida real os sentimentos que a sua obra exprime. «Porque, embora uma obra de arte revele o carácter da subjectividade, é em si própria subjectiva; a sua finalidade é objectivar a vida do sentimento» [1].

A posição de Mrs. Langer é em geral uma exposição sensitiva e altamente sofisticada da concepção simbolista da arte. O seu maior elogio de um poema é que ele deverá ser «inteiramente expressivo»; e, com efeito, a sua posição crítica não lhe permite que vá mais além no elogio. Este facto é claramente revelado na detalhada análise de poemas que nos dá em *Feeling and Form*. Ela é muito mais convincente ao escrever sobre pequenos poemas líricos do que ao escrever sobre poemas mais complicados. Por exemplo, é excelente ao discutir um poema lírico relativamente simples como «The Echoing Green», de William Blake, que considera um símbolo «da vida completamente vivida». «Aqui», escreve ela, a forma artística é «completamente orgânica e, portanto, capaz de articular os grandes ritmos vitais e os sons harmónicos e meios-tons emocionais» [2].

Mas as suas observações sobre a «Intimations Ode» de Wordsworth sugerem as dificuldades com que depara num poema de maior complexidade. Este poema «filosófico» não é, como ela muito bem indica, uma grande obra de filosofia. O poeta não podia ter «elaborado e defendido a sua própria posição». Efectivamente ele não acreditava na doutrina da anamnese platónica a que o poema o parece ligar. A estrutura lógica «do pensamento é na realidade muito frouxa» [3]. O que o poema exprime é

> essencialmente a experiência de ter uma tão grande ideia [como a da recordação transcendental], a excitação que lhe provoca veneração, o matiz de santidade que confere à infância, a explicação da crescente vulgaridade da vida adulta, a resignada aceitação de uma intuição [4].

[1] *Feeling and Form*, p. 374.
[2] *Feeling and Form*, p. 227.
[3] *Feeling and Form*, p. 220.
[4] *Feeling and Form*, p. 219.

O poema exprime o que se sente ao ter tão grande ideia. Mas onde está a grandeza? Se a ideia pareceu trivial ao leitor, isso não fará diferença? Teria sido possível a Mrs. Langer dizer que sòmente são necessárias duas coisas: primeiro, como ela na realidade afirmou, que a ideia tenha parecido grande ao poeta, e segundo, como a sua teoria geral da arte implica, que o poeta fosse suficientemente competente como poeta para nos fazer parecer grande a ideia; isto é, Mrs. Langer podia ter defendido a ideia de que o insucesso do poeta só poderia ser o insucesso da falta de expressão [1]. Mas a natureza circular de um tal argumento quase não necessita de ser apontada: porque, para o leitor para o qual a ideia foi tornada grande, ela *é* grande — isto é, dentro do quadro relevante de referência, a experiência do poema.

Mrs. Langer mostra algum descontentamento com os poemas «mais puros» de T. S. Eliot, e mostra certa impaciência com alguns dos seus métodos literários, em especial com o seu emprego das alusões literárias. A referência que faz à «desesperada nostalgia de uma cultura desaparecida» [2] de Eliot faz-nos perguntar se o seu descontentamento estará apenas relacionado com as técnicas literárias e se não estará também com as ideias de Eliot — que podem não lhe parecer «verdadeiras e importantes» [3], embora se parta do princípio que assim devem ter parecido ao poeta. Contudo podemos perguntar se, nos termos da sua teoria geral, ela estará autorizada a dizer mais do que: os poemas de Eliot são, por vezes, inexpressivos. Porque algures em *Feeling and Form* ela faz observações como esta: «Os materiais [de um poema] não são bons nem maus, nem fortes nem fracos»; [4] «Não interessa de onde provém um tema; o que importa é a excitação que ele gera, a importância que tem para o poeta»; [5] e «Não tem mal haver uma ardente ideia moral em poesia, desde que a ideia moral seja utilizada com propósitos poéticos» [6].

No lado negativo, a apresentação da doutrina da forma simbólica por Mrs. Langer é admirável. Previne-nos convincentemente de que não devemos impor ao poema os nossos preconceitos; nem extrair do contexto quaisquer «depoimentos» que possam estar embutidos no poema, nem exigir que ele seja um documento político ou filosófico correspondendo às nossas noções políticas ou filosóficas. Mas, como mais uma «resposta à ciência», a doutrina da forma simbólica, tal como foi apresentada por Mrs. Langer, corre o risco de exigir simultâneamente muito de menos e muito de mais.

---

[1] *Feeling and Form*, p. 234.
[2] *Feeling and Form*, p. 248.
[3] *Feeling and Form*, p. 219.
[4] *Feeling and Form*, p. 406.
[5] *Feeling and Form*, p. 254.
[6] *Feeling and Form*, p. 5.

Arrisca-se a exigir muito de menos ao realçar como padrão essencial da poesia a «vida da sensibilidade». Mrs. Langer é muito mais sofisticada do que, por exemplo, Max Eastman. Ela distingue cuidadosamente entre o padrão de sentimentos tal como é articulado no poema, e a maneira de o poeta transmitir as suas emoções; evita a noção de o poeta estar simplesmente a projectar uma experiência subjectiva. Mas num exame mais atento há pouca diferença entre a sua opinião sobre o que a poesia exprime, e a de Eastman. Ele opina que

> George Meredith fez poesia da paixão feliz em «Love in the Valley», e do sofrimento infeliz em «Modern Love» e, embora fosse muito intelectual, não tinha nada a dizer-nos nem sobre uma nem sobre o outro, nada que depois fosse possível recordar, a não ser que eles [esses sentimentos] estavam ali [1].

Ao mesmo tempo, a doutrina da forma simbólica corre o risco de reivindicar demasiado. Mesmo no esquema de Mrs. Langer, e não apenas nos esquemas òbviamente extravagantes de Emerson ou de Whitman, existe esse risco. Se todas as cartas forem «brancas» e puderem pertencer a qualquer naipe e tiverem o valor que lhes quisermos dar, então o jogo acaba. Desaparece a possibilidade de conflito. Talvez que a «grande ideia» de Wordsworth, argumenta Mrs. Langer, tenha sido sòmente necessária para gerar a emoção do poema, tal como o grão de areia dentro da ostra é necessário para gerar uma pérola. Mas o poder da ideia para excitar o terror do poeta não é fàcilmente separado da sua capacidade de provocar o terror do leitor: porque presumir que o poeta podia ter feito o mesmo com *qualquer* ideia que lhe agradasse é concluir que as ideias não interessam de modo algum ou — o que significa o mesmo — que o poeta é uma espécie de deus, capaz de elaborar os seus significados a partir de qualquer material. Em qualquer dos casos, regressamos ao monismo simbolista de Emerson. Se Mrs. Langer evita em geral esta espécie de monismo, é porque na prática utiliza um critério mais referencial do que ela própria tem talvez consciência de utilizar, e mais do que a sua teoria rigorosamente lho permite.

4

Embora Cassirer e Mrs. Langer estejam, como já vimos, muito interessados na relação da poesia com o mito, e embora ambos se sirvam do mito para exemplificarem a teoria da forma simbólica, são escrupulosamente cuidadosos em distinguir o mito da poesia. Por exemplo, Mrs. Langer

[1] *The Literary Mind*, p. 148.

escreve: «A lenda e o mito e o conto de fadas não são por si próprios literatura, não são de modo algum arte, mas fantasias; todavia, como tal, são os materiais naturais da arte» [1]. Mas muitos críticos do nosso tempo têm ousadamente (ou, pode dizer-se, menos escrupulosamente) especulado sobre a ligação entre o mito e a literatura, considerando que ela abre novos horizontes à crítica.

Estes novos críticos do «mito», que vamos discutir agora, tendem a ser mais conservadores com a psicologia do que com a filosofia. Também foram fortemente influenciados pelos estudos antropológicos dos últimos cinquenta anos. Foram grandemente impressionados pela descoberta — ou redescoberta — de que o mito, o ritual e a poesia se encontram no começo de todas as culturas. O estado especìficamente humano começa, como persuasivamente se disse, com estas formas da experiência humana, e desenvolve-se sob a influência delas. O moderno crítico do «mito» foi, assim pensamos, ainda mais fortemente influenciado pela evidência de que o homem primitivo ainda se esconde dentro de nós e que o cidadão do século xx que todos os dias vai disciplinadamente para o seu emprego, e trata de negócios pelo telefone com uma firma que está a trezentas milhas de distância, e vai para a cama depois de ver na sua sala de estar os programas transmitidos pela indústria electrónica, recria todas as noites nos seus sonhos os símbolos primordiais dos mitos antigos. Visto nestes termos, o mito parece oferecer à poésia um refúgio inviolável contra as incursões de uma ciência hostil.

O mito sugere um novo meio para o estudo das «leis da imaginação». A própria Mrs. Langer está disposta a concordar que, uma vez que estas leis são «realmente cânones justos de simbolização», o «seu estudo sistemático» pode com justiça atribuir-se «inicialmente a Freud» [2]. Os críticos que esperam encontrar no mito as chaves da criação artística dão grande importância ao número de características que a poesia compartilha com o sonho. O processo a que Freud chama «trabalho do sonho» mostra semelhanças surpreendentes com o «trabalho poético». Em ambos há «condensação» (a combinação de várias imagens numa só), «deslocação» (revestir algum elemento aparentemente pouco importante com o significado subjacente do todo), e «sobredeterminação» (vários significados diferentes focados no mesmo elemento, de modo que ele comporta mais do que um significado). Tanto na poesia como no sonho as relações lógicas são frequentemente evitadas ou tornadas transcendentes pela simples justaposição de imagens [3]. Não sòmente Freud, mas

---

[1] *Feeling and Form*, p. 274.

[2] *Feeling and Form*, p. 241.

[3] Cf. Cap. XXVIII para paralelos do moderno estudo «semântico» da linguagem poética.

notàvelmente entre outros filósofos Carl Jung, e os antropólogos culturais em geral são considerados como tendo fornecido directrizes positivas e específicas para o estudo da poesia. Alguns dos nossos críticos recentes, sob o estímulo de tais estudos, escrevem com a excitação de homens que deparam sùbitamente com um hemisfério completamente novo.

Para Northrop Frye, a descoberta aponta para a possibilidade de transformar pela primeira vez a crítica literária numa verdadeira ciência. Nenhuma verdadeira ciência, diz ele, se contenta com a análise estrutural do objecto em estudo. O poeta é apenas a causa eficiente do poema, mas o poema, porque tem forma, tem uma causa formal, que deve ser procurada. Ao examiná-la, Frye acha que a causa formal é o arquétipo [1].

Aquilo a que Frye chama história literária «total» move-se do primitivo para o sofisticado, e assim Frye entrevê a possibilidade de se encarar a literatura como uma «complicação de... um grupo relativamente simples de fórmulas que podem ser estudadas numa cultura primitiva» [2]. À luz desta possibilidade, a procura de arquétipos torna-se uma espécie de «antropologia literária, interessada pela forma como a literatura é informada por categorias pré-literárias tais como o ritual, o mito e o conto popular» [3]. Como a pesquisa dos mitos é fundamental para o ritual e para o mito — e assim para a literatura —, todos os géneros literários podem ser seus derivados. Surgem agrupamentos sob a rubrica das quatro estações. A da Primavera ilustra o que Frye tem em mente:

> A fase do amanhecer, da Primavera, do nascimento. Os mitos do nascimento do herói, do reviver e da ressurreição, da criação... da derrota das forças da escuridão, do inverno e da morte. Caracteres subordinados: o pai e a mãe. O arquétipo da novela de cavalaria e da grande maioria da poesia ditirâmbica e rapsódica [4].

---

[1] «My [Critical] Credo», em *The Kenyon Review*, XII (Inverno, 1951), pp. 92-110. «Arquétipo», tirado de Jung, significa uma imagem primordial, uma parte do inconsciente colectivo, o resíduo psíquico de inúmeras experiências da mesma espécie, e assim parte do padrão-resposta herdado pela raça.

[2] *Kenyon Review*, XII, p. 99.

[3] *Kenyon Review*, XII, pp. 99-100.

[4] *Kenyon Review*, XII, p. 104. De Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Bollingen Series, XVII, 1940) é um dos livros recentes que tratam da procura do mito. Campbell também pensa que a sua missão é proclamar o novo sistema. Ele diz-nos que «as grandes mitologias coordenadas... são agora conhecidas como mentiras» (p. 388), todavia os problemas que elas se propunham resolver mantêm-se. Nós resolveremos esses problemas, prediz ele, aprendendo «a reconhecer as feições de Deus em todas as maravilhosas modulações da face do homem» (p. 390). Pretensões ainda

Frye não encara sòmente a crítica como tomando posição «entre as outras ciências sociais». Tem sugestões para o conseguir por meio do que equivale à técnica de uma linha de produção. Os especialistas literários que hão-de tratar do texto em questão são dispostos pela forma seguinte: primeiro o editor («para limpar o texto»), depois o retórico e o filósofo, o psicólogo literário, o historiador socio-literário, o filósofo e o historiador de ideias, e finalmente, no terminal da linha, o antropólogo literário. Frye refere-se persistentemente à obra de arte como a um «produto», um artigo orgânico capaz de ser classificado e graduado — noção que recebe um certo apoio da forma que Frye escolhe para sugerir como é que um poema nasce:

> O facto de que a revisão é possível, o facto de que o poeta faz alterações não por gostar mais delas mas porque são melhores, significa que os poemas, tal como os poetas, nascem, não são feitos. A tarefa do poeta é entregar o poema no melhor estado possível, e se o poema está vivo, está igualmente ansioso por ver-se livre dele, e grita para se libertar das suas memórias íntimas e associações, do seu desejo de auto-expressão, e de todos os outros cordões umbilicais e tubos digestivos do seu ego... O crítico entra em acção no momento em que o poeta se retira... [1]

Nesta animada analogia o poema é evidentemente o bebé, o poeta a mãe, e o crítico a parteira-enfermeira, que corta o cordão umbilical, e diz à mãe se o recém-nascido é rapaz ou rapariga, lava-o para o apresentar ao mundo exterior e, presumìvelmente, dá-lhe uma classificação antropológica e faz-lhe as medições de Bertillion. Todavia, a analogia de Frye não consegue abranger o que finalmente deve ser a questão crucial de saber se o poema é nado-morto e inerte, ou vivo. Ele simplesmente alude a esta questão com o cauteloso «se o poema está vivo». Em certo sentido, esta tem sido sempre a questão primária com a qual a crítica tem tido que preocupar-se: o poema está «vivo», ou é apenas um documento,

---

mais extravagantes dos benefícios resultantes do nosso conhecimento do mito universal são apresentadas por James K. Feibleman na sua *Aesthetics* (Nova Iorque, 1949). Ele afirma que o futuro da literatura moderna é imenso: Embora nos modernos não tenhamos lendas como a de Tróia, nem mitos como o da Casa dos Atreus, temos todavia um extenso conhecimento do mito principal, «o mito do deus do ano» (p. 426). A posse deste mito dá aos nossos artistas uma maior oportunidade ainda do que aquela que era dada aos artistas gregos do século V a. C., porque o artista moderno não sòmente conhece um *maior número* de mitos, mas conhece muito mais acerca da própria natureza do mito!

[1] *Kenyon Review*, XII, pp. 97-8.

inerte, morto, sem vida, uma simples «amostra», sem mérito literário? O crítico-parteira de Frye em nenhum dos papéis especiais que lhe foram distribuídos, quer como editor do texto, como historiador de ideias, e até mesmo como antropólogo literário, pode responder a esta pergunta e em nenhum dos numerosos papéis que Frye lhe distribui ele tem necessidade de responder a esta pergunta. O «documento» inerte e sem valor tem de obedecer à espécie de classificação que Frye especifica do mesmo modo que um poema de valor. A promessa de que, deste modo, a crítica pode tomar o seu lugar entre as outras ciências sociais justifica a premência da pergunta sugerida pela análise de Frye. Porque é uma questão de importância saber se a crítica, uma vez tornada uma ciência social, se tornará tão prudente em fazer julgamentos e em dar opiniões normativas. Em resumo, a finalidade será fazer da crítica uma ciência puramente descritiva, social, desprovida de valor? Esta eventualidade seria simplesmente uma nova variante do velho historicismo.

Na posição tomada por Richard Chase em *The Quest for Myth* o termo «mito» é claramente um termo de valorização. Um poema que é vibrantemente vivo *é* mítico, e vice-versa, porque Chase identifica absolutamente a poesia com o mito. «O mito», escreve ele, «é apenas arte» [1]. O advérbio *apenas*, neste contexto, é curioso. Temos vontade de perguntar se Chase tenta fazer descer do seu pedestal o mito, na presunção de o mito estar estreitamente ligado à religião, ou se ele tenta valorizar a arte, sugerindo que a importante função reconhecida ao mito em culturas passadas ainda tem utilidade na nossa civilização científica através da arte. Uma leitura do livro de Chase indica que ele pretende, no fundo, ambas as coisas.

A poesia e o mito, afirma ele, nascem das mesmas necessidades humanas, representam a mesma espécie de estrutura simbólica, conseguem dar à experiência a mesma espécie de veneração e de admiração mágica, e exercem a mesma função catártica. Contudo, a última frase é rigorosamente errónea. Aqui Chase substitui a metáfora aristotélica da purga por uma frase sua que está relacionada com a domesticação de animais. Fomos feitos, diz ele, quer queiramos quer não, «os depositários de forças desumanamente poderosas que foram outrora enjauladas e domesticadas pelo aparato da religião cristã». Esta jaula foi aberta e as feras escaparam-se e agora escondem-se nas profundidades do inconsciente do homem. Fantasmas como os que rondam o herói de «The Beast in the Jungle» de Henry James

> são terríveis e destruidores por serem inadequadamente projectados pelas suas vítimas... Devemos fazer com «a fera»

[1] *The Quest for Myth* (Baton Rouge, 1949), p. 110.

> o que o próprio James fez: isolá-la da selva para a podermos capturar nas malhas da experiência estética, e a submetermos à nossa vontade [1].

O artista é evidentemente o mastim que obriga a fera a fugir da selva; a sua arte é a jaula onde a mete depois de capturada e também, como podemos pensar, a cadeira e o chicote que o artista domador de leões utiliza para a forçar a subir para o pedestal e sentar-se sossegadamente, obediente à vontade do domador. Mas as complicações da imagem de Chase não devem de modo algum obscurecer a função que ele atribui à poesia. É substancialmente o papel que Matthew Arnold lhe atribuía. A força da arte é que ela não assenta no dogma e pode, portanto, sobreviver à destruição do dogma. Se o mito alguma vez domesticou as forças destruidoras dentro do homem, e se o mito é apenas arte, a arte deveria então poder domesticá-las agora.

O paralelo com Arnold sugere a razão pela qual Chase é tão hostil à hipótese de que o mito originàriamente implicava a crença. E aqui, evidentemente, Chase entra em colisão com os filósofos da forma simbólica, como Cassirer e Langer, os quais, já vimos, insistem firmemente em que na verdadeira «imaginação mítica está sempre implícito um acto de fé» [2]. I. A. Richards escreveu, a propósito de *The Waste Land*, que Eliot tinha separado completamente a poesia e a fé, embora o próprio Eliot se mostrasse hesitante. Chase parece dizer que nunca houve nenhuma relação efectiva entre a crença e o mito (poesia). A reivindicação é quase heròicamente desesperada. Todavia, é fácil de dizer porque é que Chase tem de insistir nela. Se ela pudesse ser tornada válida, poderia constituir a resposta a uma pergunta feita por muitos, a saber: como é que o homem moderno aproveitará o poder inerente ao mito se, com efeito, nenhum respeitável homem moderno pode já acreditar no mito? Todavia, se o mito for «apenas arte», a posição está ganha.

Para Leslie Fiedler, a nova perspectiva agora oferecida pelo mito faz-nos regressar ao estudo da mensagem e, por consequência, ao estudo da biografia [3]. Fiedler reage violentamente contra recentes tendências «formalistas» da crítica: a importância dada a uma «arte impessoal», ao próprio poema, de preferência ao estudo dos seus antecedentes. Ele deseja reafirmar a importância da personalidade do poeta e a relevância da «intenção» do poeta. É fácil ver porquê: as teorias que ele

---

[1] *Quest for Myth*, p. 102.

[2] *An Essay on Man*, p. 75.

[3] «Archetype and Signature», *The Sewanne Review*, LX (Primavera, 1952), 253-273. Transcrito com autorização de *The Sewanee Review*.

ataca tendem a diminuir a antiga distinção entre forma literária e conteúdo. Fiedler está empenhado em reafirmar um dualismo completo. Porque os materiais arquetípicos são, na realidade, um privilegiado material poético disfarçado. Ele afirma que qualquer grande poema deve ser uma versão aceitável deste conteúdo poético especial.

Ao mesmo tempo, o estudo da reacção do poeta — a forma como se exprime e, ao exprimir-se, apõe a sua «assinatura» pessoal no arquétipo — força o crítico a tomar em consideração total a biografia do poeta. Porque, na concepção de Fiedler, um poema não é um objecto para ser conhecido; é antes um indício de um acontecimento na psique do poeta. A psique do poeta é a arena na qual a *Dichtung* e a *Wahreit* se unem: o próprio trabalho poético é consequência deste importante processo:

> Em feitos como em palavras o poeta organiza-se a si próprio como autor e como mascarado, de acordo com alguns *mitos* contemporâneos do artista. E, como todos nós sabemos, hoje em dia até é possível ser-se escritor sem nunca se ter escrito nada! [1]

A literatura percorreu um longo caminho desde os dias de Thomas Gray e dos «seus inglórios Miltons mudos». Que os nossos poetas tenham a língua presa, ou estejam demasiado atarefados com as suas lutas psíquicas para parar e escrever, pode ou não fazer perigar o seu estado de verdadeiros poetas. Mas, evidentemente, Fiedler espera que eles escrevam, porque então os benefícios terapêuticos do processo da objectivação poética (comparar com Chase, atrás) tornam-se socialmente utilizáveis:

> Na máscara da vida [do poeta] e nas diversas máscaras da sua obra, o poeta exprime para toda uma sociedade o significado ritual dos seus egos inarticulados; o artista vai para diante não para «recriar a consciência da sua raça» mas para redimir o seu inconsciente. Não podemos regressar ao primitivo Jardim dos Arquétipos não caídos, mas podemos render-nos aos sonhos e imagens que significam o paraíso recuperado [2].

No mesmo ensaio Fiedler escreve que o poeta pode reconduzir-nos ao «seu núcleo inconsciente onde ele se torna uno com todos nós na presença dos nossos antigos deuses, os protagonistas das fábulas em que

---

[1] *The Sewanee Review*, LX, 261.

[2] Idem, 273.

julgamos já não acreditar» [1]. Mas não importa o que nós *pensamos* nessas ocasiões; acreditamos ou não acreditamos? Esta é a pergunta que alguns dos nossos leitores desejarão fazer. Poderemos nós obrigar-nos a crer naquilo em que na «realidade não cremos», ou estará «crer» a ser utilizado num sentido pickwickiano? Temos a consciência de que não é fácil responder a esta pergunta, mas ela deve pelo menos ser encarada de frente.

5

O problema mais literário levantado por Fiedler e pelos críticos do mito em geral, pode ser posto do modo seguinte: Terão eles encontrado nos seus estudos do mito e da psicologia dos sonhos um indício positivo para a interpretação de poemas? Eles escrevem com a excitação de homens que descobriram esse indício. Todavia, as suas reivindicações são um pouco incoerentes e, por vezes, contraditórias.

A tentativa de aplicar a teoria freudiana à poesia depara com um problema semelhante: Mrs. Langer aponta que a peculiar fraqueza da teoria de Freud aplicada à poesia é tender a «pôr a arte boa e má a par, fazendo de toda a arte uma função auto-expressiva natural, tal como o sonho e a «simulação» [2].

É possível, evidentemente, argumentar que um poeta utiliza o mito mais «artisticamente» ou mais «poderosamente» do que outro; ou pode-se argumentar que alguns mitos são mais poderosos ou mais significativos do que outros mitos e originam, portanto, maiores poemas. Mas tomar qualquer das alternativas parecerá reintegrar em plena força os tradicionais problemas críticos. Porque a nossa tentativa de mostrar que o Poema A utiliza o Mito X artisticamente, ao passo que o Poema B o não utiliza, apresenta o que Frye chamou o «problema da retórica». E o mesmo acontece com o nosso argumento de que o Mito X é mais significativo (e portanto conduz a um maior poema) do que o Mito Y. Considerações desta espécie sugerem que a crítica «mítica» e «arquetípica», seja qual for a contribuição que possa dar, não arranja maneira de evitar os problemas básicos da crítica tradicional [3].

Ao considerarmos algumas das recentes posições da crítica «mítica», vimos como é diversa nas suas acentuações: com Frye é-nos pedido para darmos ao poema «uma vida própria» quase monstruosa; por outro lado

---

[1] *Sewanee Review*, LX, p. 273.

[2] *Feeling and Form*, p. 240.

[3] Cf. Fergusson, *Idea of a Theater*, pp. 17, 77.

com Fiedler o poema é importante como um acontecimento da vida do poeta, e temos também a preocupação de Chase com o auditório na sua ênfase terapêutica. Mas a utilização literária do estudo dos mitos *pode* ser firmemente centralizada sobre a própria estrutura poética. *Archetypal Patterns of Poetry*, de Maude Bodkin, é uma excelente demonstração desta possibilidade. Os seus padrões arquetípicos são as imagens primordiais que aparecem tanto na poesia do passado como na do presente. São imagens como a da caverna misteriosa, do vagabundo perseguido pelo mal, da fonte, do milho enterrado, e tantas outras. Ela cita passagens específicas de poemas que discute firmemente à nossa vista. Na maior parte dos seus sensíveis comentários sobre determinados poemas, Miss Bodkin está a levantar hipóteses sugerindo comparações entre os símbolos do poema e os símbolos que se verificam na vida tribal e religiosa, empregando em geral os achados especiais da psicologia e da religião comparada da mesma forma que utiliza outros campos do conhecimento. Um tal trabalho é sempre importante, mas raramente invoca uma técnica revolucionária — nem Miss Bodkin a encara como tal. A sua própria concepção dos arquétipos implica que as imagens dotadas com tal significado universal — imagens tão profundamente enraizadas na psique humana — devem ter no passado cedido muito do seu significado, tanto ao poeta como ao leitor. O trabalho deixado ao psicólogo moderno pode não ser mais do que tornar explícito de modo particular o que já era, até certo ponto, intuitivo para o leitor antigo.

> É com os recursos totais dos nossos espíritos que devemos apreciar, para que a apreciação seja autêntica. Se, por exemplo, tivermos achado certos elementos da experiência tornados novamente explícitos através dos ensinamentos de Freud, esta nova consciência entrará na nossa compreensão de *Othelo*, ou de *Hamlet*, embora não estivesse presente no próprio pensamento de Shakespeare, nem no do auditório para quem ele escrevia.
>
> Não podemos prender dentro dos limites da intenção do autor as interacções com novos espíritos de uma peça ou poema que continua a viver séculos depois de ele ter morrido, assim como não podemos restringir dentro da compreensão dos pais as inter-relações da criança que se separa dos corpos deles para viver a sua própria vida no mundo [1].

---

[1] *Archetypal Patterns of Poetry* (Oxford, 1934), p. 334, com autorização dos editores, Oxford University Press., Inc. Outro excelente tratamento desta espécie de imagismo encontra-se em *The Enchafèd Flood* (1950) de W. H. Auden.

Assim, Miss Bodkin, recusando-se a deixar a «intenção do autor» tiranizar o significado da obra, reconhece a possibilidade do crescimento do significado nos elementos constituintes de uma obra e, portanto, um possível desenvolvimento do significado da própria obra. Mas ela está longe de sugerir que uma nova crítica «arquetípica» virá agora substituir a crítica que temos conhecido. O conhecimento dos arquétipos pode ser encarado como uma aquisição de novos materiais artísticos, ou ainda como um enriquecimento de materiais artísticos mais antigos. Constitui um aumento dos recursos potenciais do poeta (e do leitor); mas não é um «novo» método de organização ou de interpretação.

6

A recente crítica do «mito», como indicam as alusões prévias deste capítulo, deve mais a Carl Jung do que a outro homem qualquer. Portanto, pode ser interessante examinar as suas noções sobre a relação do estudo do mito com a crítica literária. Não pode haver dúvidas quanto à seriedade do papel que Jung atribui ao mito. Um aspecto da seriedade com que ele encara a função do mito na nossa vida psíquica é a sua insistência em como devemos discriminar muito cuidadosamente entre mitos e mesmo até entre sonhos. Ele não diz que sonhamos «hàbilmente» ou «eloquentemente», mas afirma que podemos por vezes sonhar «significativamente». Ele é forçado a admitir «que o espírito inconsciente é por vezes capaz de assumir uma inteligência e um propósito superiores à própria compreensão consciente» [1]. As implicações desta afirmação são grandes. Se a actividade do inconsciente no sonho e no mito não é meramente um sintoma de perturbação psíquica, mas «às vezes», pelo menos, é uma ordenação inteligente e propositada, então nem todos os mitos e sonhos são iguais; alguns são, evidentemente, mais intencionais e significativos do que outros. Esta opinião, de que alguns são mais intencionais e significativos do que outros, implica uma crítica e uma interpretação cognitiva do mito e do sonho. Jung afirma também que a função dos mitos e dos sonhos «intencionais» não é meramente ou até primàriamente catártica; transmite conhecimento: o sonho dá-nos o conhecimento de nós próprios.

Esta ênfase por parte de Jung explica o facto de ele ter exercido maior influência directa sobre a crítica literária recente do que Freud. Miss Bodkin põe esta questão muito bem:

> A diferença entre as duas escolas [a de Freud e a de Jung] reside na crença de Jung de que pertence ao inconsciente uma função sintética ou criadora — que dentro das fantasias que

[1] *Psychology and Religion* (New Haven, 1938), p. 45.

> nascem durante o sono ou a vida desperta há indicações actuais de novas direcções ou modos de adaptação, que o ego raciocinador, quando as discerne, pode adoptar e seguir com a certeza de que, ao longo dessas linhas, tem o apoio de energias inconscientes [1].

Pode não ser excessivo dizer que Jung (em contraste com Freud, e até com a sua análise «psiquiátrica» do poema) leva a crítica cognitiva a apoiar-se até mesmo sobre o sonho.

> A imagem do sonho «evidente» é o próprio sonho e contém o significado «latente». Se eu descobrir açúcar na urina, é açúcar e não uma fachada a esconder albumina. Quando Freud fala do «sonho-fachada», fala na realidade, não do sonho em si, mas da sua obscuridade... Nós dizemos que um sonho tem uma falsa frente apenas porque não o conseguimos ver por dentro. Seria melhor dizer que estamos a tratar com algo de semelhante a um teste incompreensível, não por ser uma fachada, mas simplesmente porque não o sabemos ler [2].

Alguns dos sonhos que ele descreve são estruturas simbólicas muito elaboradas. As suas partes estão ordenadas de acordo com uma «lógica da imaginação» e são portanto, para o intérprete adequado, coerentes e compreensíveis. Em certo sentido são análogas a poemas, e o papel do intérprete — a avaliar pelo próprio processo de Jung nas suas análises publicadas — é análogo ao do crítico literário. Por exemplo, Jung escreverá, acerca de um sonho particularmente elaborado, que «ele fala de religião, e pretende fazê-lo. Como o sonho é elaborado e consistente, sugere uma certa lógica e uma certa intenção» [3]. Além disso a interpretação não necessita de uma chave secreta: os símbolos que utiliza são notàvelmente «públicos» e tradicionais — e de modo nenhum clandestinos como poderíamos pensar. As condensações, sobreposições e ambiguidades simbólicas, como Jung interpreta neste sonho, mostram uma notável semelhança com as que se encontram em muitas das modernas críticas literárias.

«Uma grande obra de arte», escreve Jung, «é como um sonho.» E especifica dois aspectos em que o é: «apesar de toda a sua aparente evidência, não se explica a si próprio e nunca é inequívoco». Isto é, o

---

[1] *Archetypal Patterns*, p. 73.

[2] *Modern Man in Search of a Soul* (Nova Iorque, 1933), p. 15, com autorização dos editores, Harcourt, Brace and Company, Inc.

[3] *Psychology and Religion*, p. 31.

poema não é prescritivo; nem o poema, nem sequer o sonho dizem: «Você deve» ou «Isto é a verdade». Além do mais, o poema, tal como o sonho, exige que façamos a nossa própria interpretação, porque o poema apresenta uma imagem «de modo muito semelhante àquele em que a natureza deixa crescer uma planta, e nós temos de tirar as nossas próprias conclusões» [1].

7

Em muitos aspectos importantes, a concepção jungiana do poema acompanha a teoria simbolista. Um poema é orgânico; está cheio de significado implícito; a relação das suas partes pode transcender a do arranjo racional — pode inclusivamente compreender a reconciliação de contradições aparentes. Esta última semelhança com certas teorias modernas de poesia torna-se particularmente visível se, seguindo a reivindicação de Jung do paralelismo entre o poema e o sonho, atribuirmos à poesia segundo o seu ponto de vista a espécie de tensão que ele tão enfàticamente atribui ao sonho. Em geral a energia psíquica, diz-nos ele, implica «o jogo dos opostos». O saudável crescimento do espírito implica o despedaçar de estreitos estados de consciência através «da tensão inerente ao jogo dos opostos» e portanto à formação de um estado «de mais ampla e elevada consciência» [2].

Temos até agora dado realce à semelhança entre o poema e o sonho. Jung estabelece, com efeito, uma nítida distinção entre eles. O sonho é formado pelo inconsciente, mas embora o poema possa haurir nas profundidades do ser humano, é «aparentemente intencional e conscientemente formado» [3]. Além do mais, Jung tem o cuidado de distinguir o estudo do poeta pelo psicólogo, e o seu estudo do poema:

> A verdade é que [a opinião de Freud sobre a arte] nos afasta do estudo psicológico da obra de arte, e nos confronta com a disposição psíquica do próprio poeta. Não se deve negar que o último representa um problema importante, mas a obra de arte é algo que existe por direito próprio, e não pode ser pura e simplesmente eliminada [4].

---

[1] *Modern Man*, p. 198.

[2] *Modern Man*, p. 117.

[3] *Modern Man*, p. 175. O contexto completo da teoria de Jung mostra claramente que a intencionalidade tem de ser inferida da própria obra e não apenas de afirmações feitas pelo poeta. Neste aspecto Jung é enfático, escrevendo que «a verdade é que os poetas são seres humanos e aquilo que o poeta tem para dizer acerca da sua obra está frequentemente longe de ser a mais luminosa palavra sobre o assunto» (p. 186).

[4] *Modern Man*, p. 185.

O psicólogo é, portanto, capaz (se o desejar) de estudar o poema e não meramente o espírito do homem que o fez.

Se perguntarmos qual é a contribuição específica que o poeta pode trazer ao estudo da literatura, Jung oferece-nos primeiro uma distinção entre duas amplas classes de obras literárias. Há o que ele chama literatura «psicológica», a qual

> toma sempre os seus materiais do vasto reino da experiência humana consciente — do primeiro plano da vida, por assim dizer. Chamei psicológica a esta forma de criação artística porque na sua actividade em parte alguma transcende os limites da inteligibilidade psicológica...
>
> Ao tratarmos da modalidade psicológica da criação artística nunca necessitamos de perguntar a nós próprios em que consiste o material ou o que é que significa [1].

Mas esta questão impõe-se-nos logo que chegamos à modalidade visionária de criação.

> Ficamos admirados, somos tomados de surpresa, confundidos, postos em guarda ou até sentimos repugnância — e exigimos comentários e explicações. Nada nos recorda a vida humana de cada dia mas antes os sonhos, medos nocturnos, e os escuros recessos do espírito que por vezes sentimos com apreensão [2].

Aparentemente, a literatura de modalidade visionária pode necessitar dos serviços do psicólogo. O que são esses serviços específicos é o que resta considerar.

Em primeiro lugar, segundo Jung, o psicólogo pode mostrar-nos que a experiência de que trata por exemplo um Dante ou um Melville é importante, apesar da sua natureza visionária, e deve ser levada a sério. O psicólogo pode realçar que «devemos considerar [a visão] pelo menos tão sèriamente como consideramos a experiência subjacente ao modo psicológico da criação artística», experiência que «ninguém duvida que é... real e séria» [3].

Em segundo lugar, o psicólogo pode realçar que por mais «escuro que seja este mundo nocturno» com que lida o artista visionário «ele não é totalmente desconhecido» [4]. A última cláusula deve ser realçada.

---

[1] *Modern Man*, pp. 180-2.
[2] *Modern Man*, p. 182.
[3] *Modern Man*, p. 185.
[4] *Modern Man*, p. 188.

Se aquilo que o artista trata fosse *completamente* estranho, isto é, realmente íntimo e excêntrico, a sua expressão poderia ter valor para o próprio artista e poderia fornecer um interessante caso de estudo para o psicólogo, mas deixaria de ser uma obra de arte. A verdade é que o mundo nocturno é, em certo sentido, o mundo de todos nós, e isto pode o psicólogo ajudar-nos a ver.

Portanto, o trabalho do psicólogo, *qua* psicólogo, não é tanto um trabalho de interpretação como de vindicação. O artista deve ser libertado da acusação de que a sua visão é meramente um sintoma de algum desajustamento psíquico pessoal, e da acusação de os seus símbolos serem meramente distorções subjectivas desse mundo moldado por aqueles a quem Jung chama os «traficantes da razão». Na realidade, no que se refere aos «métodos» específicos de interpretação, Jung tem muito pouco a dizer nos seus últimos escritos. Mas a conclusão clara é contra a possibilidade de qualquer «método» especial pelo qual o psicólogo venha a substituir o crítico literário. Jung tornou claro que a literatura «visionária» inclui algumas das mais importantes obras literárias que possuímos — *Moby Dick*, e até mesmo a *Divina Comédia*. Mas ele tem também o cuidado de incluir entre os exemplos da literatura «visionária» obras como *She*, de Rider Haggard [1].

Jung não indica como é que nós sabemos que *She* não é um romance da grandeza de *Moby Dick*; parte do princípio que o sabemos. Mas esta apreciação do valor literário relativo é claramente feita pelo crítico, servindo-se do seu critério de crítico, e não pelo psicólogo julgando como psicólogo.

Quanto à pergunta feita anteriormente sobre se a nova crítica do «mito» possui uma chave especial para a interpretação literária, a resposta de Jung parece ser um enfático não. O crítico literário aproveitará òbviamente tudo o que possa aprender sobre o que são os seres humanos, o que é o seu comportamento, e especialmente sobre a forma como os seus espíritos trabalham [2]. Também é valioso o conhecimento que ele possa obter acerca das linguagens em que os homens se exprimem — não sòmente Latim ou Francês ou antigo nórdico mas de todos os padrões de simbolismo que se repetem e para os quais os antropólogos modernos ou o psicólogo das profundezas ou o estudioso da literatura comparativa dirigem a nossa atenção. Estudando estas linguagens simbólicas ele aprenderá como o homem é complexo e como mesmo assim permanece

---

[1] Jung também diz especificamente que «as obras literárias de mérito altamente dúbio são muitas vezes as de maior interesse para os psicólogos» (*Modern Man*, p. 177).

[2] «A psicologia e o estudo da arte voltar-se-ão sempre um para o outro a auxiliar-se, e nunca se invalidarão» (*Modern Man*, p. 177).

sempre igual. Nesta zona de conhecimento Jung fornece observações estimulantes — mesmo excitantes mas, como ele mesmo confessa, a sua contribuição poderá parecer consistir em ter aumentado o nosso conhecimento acerca dos processos de simbolização do homem e dos grandes símbolos imemoriais — os arquétipos — pelos quais o homem tende a exprimir-se.

Assim acontece com W. B. Yeats, certamente o maior dos poetas recentes que tentaram utilizar o mito como base para as suas obras. Como indicámos em capítulo anterior [1], Yeats propôs-se, ao escrever *A Vision*, criar um mito vivo. Mas ninguém melhor do que ele sabia que isso seria literalmente impossível. Vemo-lo a dizer, portanto, que nenhuma simples revolução intelectual pode trazer de novo a «velha simples celebração da vida afinada no mais alto diapasão». O que essa revolução pode trazer terá de ser necessàriamente «algo mais deliberado... mais sistematizado, mais externo, mais autoconsciente, como tem de acontecer com um regresso» [2].

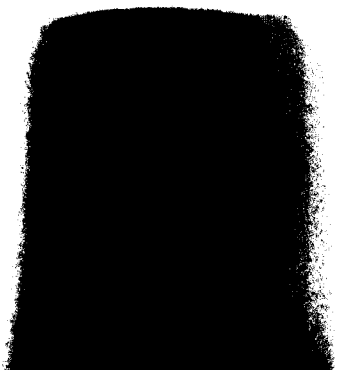
Assim mesmo. O próprio «mito» de Yeats tal como é concretizado em *A Vision* é mais profundamente sistematizado, mais deliberado, mais externo do que qualquer mito autêntico pode ser. *A Vision* é em parte uma teoria da história; em parte uma psicologia da criação, em parte — e talvez de modo mais importante — um dicionário de símbolos públicos e semipessoais — uma espécie de livro de bordo dos símbolos que Yeats utilizou e utilizaria futuramente na sua poesia. *A Vision* contém alguma prosa cinzelada como se fosse poesia; e lança luz sobre o próprio desenvolvimento de Yeats como pensador e como artista. Mas os melhores poemas de Yeats não dependem de nada disto. Transcendem tudo isto, fazendo uso dos símbolos «naturais» e tradicionais que ele discute em *A Vision* ou, por vezes, ignorando completamente esse grupo de símbolos e criando os seus próprios símbolos. São poemas, e os seus símbolos são poèticamente eficazes, não por Yeats ser um fabricante de símbolos, mas por ser um poeta. E nós, pelo nosso lado, reconhecemos que os seus poemas são poemas por qualquer dos meios que temos para reconhecer a poesia.

---

[1] Cf. Cap. XXVI.

[2] *Wheels and Butterflies*, 1934 (Nova Iorque, 1935), pp. 65-6.

QUINTA PARTE



CAPÍTULO XXXII

EPÍLOGO

1 — Retrospectiva: desde Platão e ao longo da Idade Média. 2 — O Renascimento e as épocas neoclássicas. 3 — O Romântico e o pós-romântico, até cerca de 1940. 4 — O método histórico como estudo do auditório, crítica da estrutura geral, mito e origens rituais, o século do homem comum. 5 — A visão correcta do rapsodo de Platão? O problema crítico dos valores e das emoções, sujeito e objecto, relativo e universal, o papel das palavras, acentuação da experiência, luz refractada através dum cristal, realidade dos valores externos, o «ingénuo». 6 — Emoção estética e vida real, tensão e reconciliação, trágico e cómico, *Philebus* de Platão, prazeres puros e impuros, estética da «forma significativa», sentimentos lúgubres do século XVIII, opostos à análise do «espírito» e da ironia, problema da dor e da destruição, qualidade material, divisão, conflito, o mal na literatura, o problema do compromisso moral, dualismo maniqueu, a substância humana *versus* melodrama filosófico. 7 — A ironia como estrutura metafórica, a «forma», a metáfora metafísica, a metáfora como universalidade e matéria concreta, a metáfora e a informação histórica, perspectivas múltiplas, mimetismo aristotélico, afectividade ricardiana, expressionismo e linguística crocianos, a metáfora na crítica, estado das «espécies» literárias, várias perspectivas. 8 — Valores sensoriais, espirituais e estéticos (representativos e não-representativos), redução para cima ou para baixo, termos opostos e reconciliatórios, «especulativos», «práticos», «doing», «making», «útil», «fino», várias simplificações, a alternativa difícil: «Uma teoria da arte poética ou bela deve continuar a afirmar em vários idiomas, por meio de vários estratagemas, de acordo com as exigências da dialéctica do tempo, o carácter especial da poesia como a união tensional do *fazer* com o *ver* e o *dizer*.

1

A história que acabamos de conduzir a uma das suas conclusões momentâneas na moderna teoria dos arquétipos míticos tinha um dos seus mais recentes começos formais, como nos recordamos, num diálogo

platónico no qual um dialéctico irónico forçava um professor ingénuo e declamador de poesia, um rapsodo, a fazer algumas concessões prejudiciais acerca da espécie de ciência ou de sabedoria que o rapsodo ou o poeta poderiam reivindicar. A conclusão do interrogatório parece ter sido que nem o poeta nem o rapsodo, enquanto poeta e rapsodo, «sabiam» o que quer que fosse. Eram levados à sua maravilhosa expressão por uma inspiração divinamente irracional; estavam fora de si, com um poder que vinha directamente para o poeta e dele era passado para o rapsodo e para os *seus* auditores por uma espécie de magnetismo.

O *Íon* foi o preliminar inicial e simples dos ataques mais elaborados feitos por Platão ao ilusório e emotivo poder da poesia (e da retórica) na *República*, *Fedro* e outros diálogos da maturidade. Na sua *Poética*, Aristóteles respondeu que o imaginar emoções dolorosas é uma coisa boa, pois efectua uma purga homeopática, e quanto ao alegadamente enganador afastamento da poesia dos universais, o poema trágico ou épico era na realidade uma espécie de invenção ética que conseguia dizer muito mais coisas sérias e filosóficas universais acerca do protagonista humano do que a crónica ou a história não imaginada. Havia sugestões acerca de uma certa mistura do bem e do mal nesse protagonista e na sua experiência de resultados desastrosos. Um poema cómico era mais abstracto, menos mítico, e os erros cometidos eram menos dolorosos e menos destruidores. Na sua *Retórica*, Aristóteles faz algumas observações acerca dos ardis verbais e elevadas formas metafóricas de linguagem, e acerca do carácter de um orador e das emoções do seu auditório. Estas eram as dimensões inevitáveis do discurso e, como podiam ser utilizadas de determinada forma pelo sofista, convinha que o orador honesto visse bem as possibilidades da sua utilização.

Alguns séculos mais tarde, na Roma augustana, encontraremos o poeta urbano lírico e epistolar Horácio falando ainda — numa tradição de codificações peripatéticas — acerca de poesia dramática e épica, e falando casualmente da sabedoria de Sócrates como fonte suficiente para o conteúdo poético. Parecia-lhe importante — ou pelo menos falava como se lhe parecesse importante — reconhecer certos tipos bem definidos de poesia, os seus metros, conteúdo e regras de decoro. Dizia que era importante a correcta utilização das palavras, bem como o cuidado e habilidade em agrupá-las. Apesar das formais afirmações do seu livro acerca da tragédia e da comédia (géneros para serem tentados por um jovem aspirante), Horácio era um poeta conversador, satírico e epistolar — e através do seu realce da poesia, como uma espécie de exercício hábil e elegante de falar, faz as observações mais perspicazes. Mas logo, menos de um século depois, em Roma, o letrado grego anónimo que escreveu o *Peri Hupsous* revela-se como directamente oposto a Horácio.

O *Peri Hupsous* é a celebração do êxtase e da inspiração; afirma agora com completa seriedade e entusiasmo o ponto de vista que era exposto meio jocosamente no *Íon* de Platão. O prestígio educacional da declamação e da retórica era tal, na Roma do século I, que o tratado de Longino não podia deixar de se mostrar muito preocupado com certas complicações técnicas, figuras e espécies de dicção e fórmulas de ampliação. Mas a acentuação especial e palpitante de Longino é sobre a alma grande e apaixonada do poeta, os seus clarões e esforços de inspiração, a descuidada e arfante grandeza da sua expressão, a grandeza dos objectos que o inspiram e o correspondente entusiasmo do seu auditório.

E aquela acentuação estava longe de ser estranha ao neoplatonismo romano que aparece dois séculos mais tarde com o metafísico e visionário Plotino. A diferença é que, ao passo que Longino assenta a sua obra no clarão da inspiração, na quase divina iluminação, Plotino, sistemático, meditativo, profundamente metafísico e reflexivo integraria o clarão numa filosofia compreensiva da inteligência e da vida divinas, irradiando por e imanente em todo o universo e em todas as almas e espíritos humanos. Um exemplo especial daquela inteligência é o artista que, por algum acesso superior à divinidade, nos dá uma melhor e mais brilhante imagem de Zeus. O ambicioso raciocínio sintético de Plotino produz algumas afirmações interessantes como as da beleza e simplicidade da luz, a da superioridade do sentido ocular que encontra e aprecia a luz e da semelhança e união do órgão conhecedor e sujeito com o objecto. O mesmo raciocínio dá origem a dois difíceis problemas como o da forma dupla (forma sobre forma) na pedra esculpida, e o conflito entre o princípio divino da unidade e o princípio estóico da beleza na complexidade que a «simetria» implica. Santo Agostinho, com a ênfase geométrica e numérica da unidade e harmonia, e Aquino (apesar de uma inclusão quase platónica da poesia na área da sofística) continuam a acentuação plotiniana da ordem e do esplendor e da «conaturalidade» do sujeito e do objecto.

O longo decorrer da Idade Média Cristã confirma e desenvolve sem desvio a filosofia da unidade inteligível do ser e da beleza, com acentuação ora na harmonia numérica, astronomia e música, ora num princípio cosmológico de radiação visível e sempre no vasto e minuciosamente detalhado simbolismo do iluminado livro de Deus, o universo. Assim, uma espécie de tendência platónica combina-se com, e, desde os tempos da Patrística, ajuda a desenvolver a antiga interpretação alegórica da poesia, a qual é aplicada de novo e com vigor sem precedentes à exegese das Escrituras Hebraicas e Cristãs. A Idade Média e mais tarde o Renascimento fazem um longo período de completa interpretação simbólica — embora não no sentido mais fluido e «criador» em que o «simbolismo» tem sido compreendido em tempos mais próximos do nosso. Finalmente,

a Idade Média é um período em que se cultiva certa espécie de poética retórica — *Poetria Nova* no século XIII — que refere as instruções helenísticas sobre o modo de usar todas as figuras e em que ocasiões.

2

Durante todo este período, Aristóteles não foi conhecido como autoridade literária, e não havia outra autoridade. Mas durante o século XVI, na Itália, tinha que lidar-se com a *Poética* de Aristóteles (talvez pela primeira vez directamente como um sistema morto de notas parcialmente crípticas) e também com Horácio, que se «fundiu» com Aristóteles num código completamente novo. Mas no entretanto havia a luxuriante literatura vernácula de Dante e Ariosto para ser enfrentada pelos árbitros teóricos, e os problemas vernáculos de dicção e de métrica e as formas burlescas e «errantes» do romance épico. Havia o tema do amor heróico de Tasso, a mistura pastoral inovada por Guarini. Daqui uma série de denúncias e de fogosas defesas. Conquistaram-se as liberdades românticas, mas os professores clássicos também eram paladinos resistentes — e de Scaliger e Castelvetro, embora por diferentes razões, emergiram as unidades dramáticas hiper-aristotélicas de acção, tempo e lugar destinadas a tornarem-se para os dramaturgos franceses do século seguinte e para Dryden um precedente teórico e um desafio de grande significado. Durante o século XVI em Itália a questão acerca dos graus de simbolismo aparece em formas um tanto mais simples do que as da Idade Média, e ali aparece também a grande questão, implícita no debate totalmente clássico de Platão até Aristóteles, de se saber se a poesia é uma imagem «icástica» (ou literal, ou realista) ou se há alguma razão para que seja imaginativa ou «fantástica». *Aut prodesse aut delectare* é também muito debatido — e todas as combinações possíveis de agradar e de ensinar são inventadas, incluindo, nos franceses de meados do século XVII, pelo menos tão cedo como a *Pratique du Théâtre*, 1657, do Abade d'Aubignac, a noção de que a poesia é para agradar através da instrução — uma antecipação notável, embora um tanto ou quanto estreita, da famosa ideia posterior de que os valores estéticos são por si próprios uma espécie de fim. Sir Philip Sidney é o homem de letras isabelino que nos dá o melhor resumo de todos estes temas continentais, especialmente do didáctico e do moral. A sua frase sobre o poeta «ordenando dentro do zodíaco do seu próprio espírito» e a sua afirmação de que o poeta «nada afirma e portanto nunca mente» são anúncios brilhantes, embora talvez apenas acidentais, da liberdade poética e do seu poder. Ao lado destas podemos pôr a passagem de Bacon acerca da ciência que cinge e curva o espírito à realidade, e da poesia «submetendo as aparências das coisas aos desejos do espírito».

Na geração dos jacobitas, o classicismo de Ben Jonson, mais peremptòriamente didáctico e satírico, inclui uma versão surpreendentemente severa da afirmação de Aristóteles de que o cómico é uma forma do feio. Johnson demonstra também vivamente, através de um inglesismo livre e viril, que o espírito clássico pouco se preocupa com o conceito de que a prévia compreensão de uma ideia a pode deslustrar.

O crítico inglês do século XVII mais importante e produtivo, e o que viveu mais tempo, foi Dryden, o qual nas suas várias fases — como «novo» teórico dramático inglês contra as normas francesas, como dramaturgo heróico, como cortesão e conversador, como crítico shakespeariano, como satírico ou requintado verdugo da estupidez, como tradutor dos clássicos, como tradutor e apreciador de Chaucer — nos mostra o significado dos debates neoclássicos gradualmente modificados tais como os ligados às três unidades e à rima no drama (assuntos de intensidade e realização disfarçados em assuntos de verosimilhança), e ainda os relacionados com o decoro verbal, o real, o maravilhoso e o heróico, e os relacionados com tópicos vários como «justiça poética», os objectivos sérios do riso, a rivalidade entre antigos e modernos, a possibilidade e o significado da tradução e da imitação. A perspectiva «heróica» (tanto quanto era realmente uma perspectiva teórica) era uma justaposição momentânea das ideias aristotélicas acerca do herói com noções de grandeza e de inspiração. Simultâneamente (numa confusa aliança com o heróico) surgiu o reviver mais calmo e mais forte da urbanidade cortês de Horácio — a espécie de «espírito» que estava destinada a suceder ao espírito «metafísico» (aspecto não celebrado na teoria contemporânea), a espécie de poesia que persistiria mais demoradamente na inflexível era da razão, que estava sendo anunciada.

O século XVII viu o fim da cultura retórica ciceroniana e medieval e renascentista; foi um século de declínio do prestígio das palavras e dos mistérios da doutrina do auditório, e de um novo prestígio ascendente do ver e do esquematizar, do espírito científico simplificador e classificador. Observámos as variações do significado da palavra «espírito» — a gradual deformação do significado metafísico e imaginativo (que poderia ser utilizado para descrever a poesia de Donne, Herbert, Milton, ou Shakespeare) e a evolução do novo conceito de espírito «verdadeiro» como o único julgamento, propriedade do pensamento e da linguagem, «a natureza vestida de modo vantajoso» — até à crítica literária centrada num *novo* termo-chave altamente ambíguo. O termo «espírito» podia agora ser encarado de modo suspeito no seu mais antigo significado poético, como em Locke ou Addison, ou aplicado no seu novo significado mais seguro (por razões de uma submissão engenhosamente evasiva ao bom senso por parte dos melhores poetas ingleses) numa forma ilusória para a poesia corrente.

Na crise de dissociação da sensibilidade levada a cabo com o racionalismo cartesiano e newtoniano a caminharem para uma conquista aparentemente ilimitada da claridade, e com as artes verbais prodigalizando-se em padrões de adornos de oratória, nas repetidas recomendações metafóricas de um sentido perdido — ouvia-se a nova acentuação sobre o prazer ocular e auditivo («prazeres da imaginação»), a sensação, a estética, a paisagem, os supostos casamentos das artes em formas como a oratória, a canção e a ópera. Também se ouvia mais distintamente a nova acentuação do sentimento, do sentimento terno e piedoso, dos prazeres do sentimento doloroso. O universal platónico de Samuel Johnson e de Sir Joshua Reynolds era fundido com o sublime neolonginiano. Apesar de muita argumentação firme acerca das normas e dos géneros, a roupagem clássica de Johnson voa em farrapos com os fortes ventos afectivos. Todavia os precedentes clássicos eram sempre invocados: para o sensacional, o *ut pictura poesis* de Horácio; para o emotivo, tanto as versões longinianas do êxtase como as versões sentimentalizadas da catarse aristotélica. Na sublimidade dos possíveis e ameaçadores fenómenos naturais, na fisionomia das expressões emotivas, a estética da sensação e a estética da emoção juntavam-se conclusivamente. O novo movimento, apesar de todas as suas origens na antiguidade, caminhava direito ao futuro e seria «moderno» pelo menos durante os dois séculos seguintes. Adicione-se o subtil e penetrante princípio da «associação». A princípio ele era apenas uma forma de quebrar os tradicionais padrões de expectativa e de valor. Mas numa segunda fase (em conjunção com um novo gosto pela particularidade e especialmente pelos pitorescos detalhes da natureza) tornou-se um princípio de poder plástico positivo, criador, emocionalmente cálido — um princípio de «fusão» imaginativa.

3

Durante muito tempo persistiu em Inglaterra uma certa espécie de classicismo sob o nome de «dicção poética» — essa curiosa espécie de brilhante ornamento que foi demolido por Wordsworth nas primeiras fases do seu primitivismo e simplicismo. Depois disto a cena estava limpa para que Wordsworth e Coleridge prosseguissem da «associação» na sua fase hartleyana mais simples e mecânica para a noção mais emotiva e plástica que, mostrando nos seus poemas de maturidade o que podia significar a plenitude da doutrina, assentaram no glorioso (embora momentâneo) estado da «imaginação». Coleridge acrescentou a profundidade e a força da metafísica germânica — a epistemologia do «objecto» e «sujeito», ou a imaginária reconciliação destes dois opostos e, juntamente com eles, a da arte e da natureza, da emoção e do pensamento, do universal

e do particular, e outros satélites. Coleridge e Wordsworth mostram numa aceitável vinheta de paisagem o que o mais amplo e mais variado movimento do romantismo alemão, a poesia e a teoria de Goethe e Schiller e Novalis, as conferências dos Schlegels, a filosofia de Kant, Schelling e Fichte, estavam a fazer em toda a história da poesia moderna e da estética no ocidente.

A teoria romântica era, com efeito, uma dupla reivindicação altamente ambígua — simultâneamente uma reivindicação da liberdade e da responsabilidade poética. E era assim o nebuloso ponto de partida de certas linhas opostas da teoria que vieram desde o século XIX até aos nossos dias. Uma delas, proveniente do desinteresse kantiano, do formalismo e da beleza, através da estética académica francesa e da então recente poética simbolista e parnasiana, resultou no que foi a Arte pela Arte—a dourada celebração do poder poético autónomo do fim do século. Ao nível da estética geral e da linguística, a filosofia de Benedetto Croce é a voraz expressão sistemática deste ponto de vista. Não tão afastado da arte pela arte como desejaríamos pensar, e nalgumas fases integrando-se até perfeitamente, nela estava o movimento — tècnicamente bastante mais subtil e interessante para nós por ser proveniente da «imaginação» romântica e do «símbolo» — chamado «simbolismo». Este movimento parece ter provindo não dos filósofos alemães, mas de Coleridge e Poe, e Heine e Baudelaire, até à era de Mallarmé e dos Wagnerianos. Aqui havia uma «música» das «ideias» mais subtil do que a neoclássica de pintar as paixões — e uma nova reacção quase-espiritual contra a filosofia da ciência.

Mas estas duas espécies de teoria, tanto a da arte pura como a do simbolismo, opunham-se directamente a outras espécies que tinham desenvolvido o sentido oposto da herança romântica — não o do privilégio autónomo, mas sim o do poder moral e social e da responsabilidade evolutiva. Aqui estavam três versões de didacticismo: uma, a primeira e a mais plenamente romântica — é a que podemos chamar rapsódica, bárdica, profética, tal como é defendida por exemplo em *Defense of Poetry* por Shelley ou em *Heroes and Hero Worship* de Carlyle; uma segunda, a mais pròximamente aliada a um interesse pròpriamente literário, conhecida como humanismo clássico, a severidade, a altivez, tanto de origem germânica como francesa, que é plenamente expressa em inglês por Matthew Arnold; uma terceira, devendo muito à dialéctica hegeliana, movendo-se mais lentamente, mas mais moderna e mais resoluta, é o complexo de ideias franco-russas sob a égide do real, do natural, do social ou sociológico. Esta última era a mais insistentemente didáctica e a mais confiadamente evolutiva de todas. Tolstoi é o maior artista literário que se entregou a esta espécie de teoria. Distingue com precisão o que é verdadeiro e revelador na literatura daquilo que

é gasto, hedonista e meramente aristocrático, e temos de o considerar de uma maneira muito diferente daquela em que consideramos Zola no que se refere ao romance como uma experiência num laboratório da ciência social.

Se olharmos à volta da cena crítica, especialmente da cena crítica americana, durante as primeiras décadas do nosso século, vemos diferentes consequências de todos os acontecimentos do século XIX que acabamos de delinear: por um lado, os finais exóticos e brilhantes da tradição da arte pela arte, o cosmopolitismo dos escritores do *Smart Set* e do *Mercury*; por outro, a continuação do humanismo arnoldiano na longa influência de P. E. More e Irving Babbitt e o fim iminente desse humanismo nas detonações simultâneas das antologias pró e contra ele em 1930. Havia também uma forte tradição socio-realista sob o nome de naturalismo, Responsabilidades do Romancista, ou sob a designação mais feia de «Recolha do Lixo», e também a chegada à maioridade da honesta América, uma questão de fumo e de aço, a *Prairie Schooner*, e lajes do Oeste queimado pelo sol. E depois a linha mais agudamente didáctica de todas, na crítica marxista dos anos 30 — fazendo barulho até se tornar óbvio para as inteligências literárias a ela ligadas que este estado de coisas nunca resultará.

Uma das mais novas correntes de crítica literária produzidas pelo século XX foi aquela que podemos resumir em geral sob o nome de psicologismo. Por um lado, e talvez por forma mais conspícua: a variante freudiana, sob a forma de novas motivações tiradas do inconsciente para romances e poemas, e as biografias literárias escritas de novo em histórias de casos e de provações. (A procura de motivos trágicos e cómicos na psicologia das profundezas e na antropologia remonta através de Freud à rapsódia e harmonia nietzschiana e ao conflito hegeliano da substância ética.) E por outro lado: a variante mais calma de afectivismo, o equilíbrio, a bela harmonia dos impulsos, defendida por Richards e seus colegas nos anos vinte. E isto remonta através do hedonismo delicadamente requintado de Santayana ao afectivismo ligado à ética utilitária durante o século XIX. Os dois ensaios de J. S. Mill sobre poesia mostram como esta herança do século XVIII podia entrar na crítica. Mill repete o que já tinha sido feito por Wordsworth e Coleridge. Mas, ao fim e ao cabo, a discussão literária do século XIX, ao contrário da do século XVIII, não foi notável pelo seu afectivismo sistemático. E quando esta discussão romântica e estética reapareceu em 1920 com Richards, tinha tanto a dizer acerca da mera origem dos impulsos e do seu equilíbrio que era um novo testemunho de uma espécie de desinteresse ou distanciamento clássico. Com o seu moderno arsenal de análise verbal, a estética de Richards era fàcilmente acessível, ou pelo menos convertível, a propósito de discussão literária cognitiva.

Richards ligou-se fàcilmente ao «neoclassicismo» representado na mesma época pelas notáveis figuras de Pound e Eliot. O «neoclassicismo» do século vinte derivou do filósofo intuicionista mas clássico T. E. Hulme, dos exactos depoimentos gramaticais de Gourmont, e da imensidão das poéticas simbolistas francesas e das musicalmente irónicas. (Com Pound houve também a escola chamada «imagismo» e pelo menos o florescimento de algo supostamente devido ao facto da escrita ideográfica chinesa. Mas isto nem sequer é importante.) A impersonalidade, a habilidade, a objectividade, a dureza e a claridade, uma união da emoção com o objecto verbal, a norma do inclusivismo e da reconciliação, e daqui a estreita interdependência do drama, da ironia, da ambiguidade e da metáfora, ou a equivalência próxima destes quatro — foram os ideais que informaram o sistema do neoclassicismo, tal como ele evoluiu na crítica prática por volta de 1935 ou 1940. E, embora o sistema não conseguisse convencer os historiadores da velha escola, ou demonstrar sem apelo que este ou aquele poema significava isto ou aquilo ou era excelente ou não, o aparecimento desta espécie de crítica significou, na realidade, um novo interesse técnico e objectivo pela poesia.

4

Os últimos quinze anos na frente da crítica viram aparecer várias reivindicações novas, ou pretensamente novas. Caminhemos um pouco mais lentamente durante algumas páginas para expor e reunir outra vez certos temas que apareceram mais ou menos separadamente em capítulos anteriores (XXI, XXIV, XXXI). A mais académica das novas reivindicações, a mais erudita, a mais profissional é aquela espécie relativamente nova de estudo de escola superior que procura substituir o poema, não pelo autor, como nas mais românticas fases anteriores do historicismo, mas precisamente e deliberadamente pelo público para o qual se prove que o autor tenha escrito o poema. Se olharmos para trás, para os meados do século XVIII, e para o primeiro indício claro do método histórico moderno em documentos como *Observations on the Faerie Queene*, de Thomas Warton, e *Letters on Chivalry and Romance*, do Bispo Hurd, ou mesmo até o *Preface to Shakespeare* de Samuel Johnson, notamos que a sua simpatia pelo gótico ou pelo isabelino hesita um tanto entre a tolerância para com os autores antigos, apesar das épocas bárbaras em que escreveram, e a apreciação das oportunidades inspiradoras concebidas por essas próprias épocas. Mas o conceito decisivo do tempo era o «génio» pessoal. Isto é, a crítica estava do lado de Shakespeare apesar das suas limitações. No século XIX havia nacionalismo, folclore e determinismo cultural, a raça, o meio, e o momento da *História* de Taine. Mas os estudos literários ainda tendiam a ordenar esses interesses algo rìgidamente por detrás do autor. Isto é, eram importantes

porque mostravam o espírito do autor, aquilo que o levava a escrever da maneira como o fazia. O profundo interesse de Sainte-Beuve pela infância do autor, por seus irmãos e irmãs, pais e avós, é um exemplo extremo, mas muito típico, da tal profundidade shandiana da crítica. Apesar da densidade cultural, da *History of English Poetry*, de Courthope, que nos aparece como excepção, é justo dizer que a investigação literária inglesa e americana (seguindo os bons modelos continentais) continuou até há relativamente poucos anos a ser a investigação do autor, de toda a sua história, tanto interior como exterior, e do seu habitat. Bastará talvez dar uma pequena inclinação ao espelho para transformar o habitat no auditório do autor. E, evidentemente, o auditório tinha desde sempre recebido atenção. Era manifestamente um nome atribuído à perspectiva socio-real. Mas para desviar a actuação do valor na investigação académica (a acentuação tanto do valor da própria poesia como do valor da investigação da história poética) era ainda necessário outro passo, que só foi dado muito recentemente. Até há pouco tempo a finalidade normal da investigação académica era poder anunciar: «E assim provamos o que o autor estava a tentar dizer», «assim provamos o seu saber e coerência», «assim provamos a sua sinceridade», ou «assim provamos a sua profundidade de sentimento». Mas a nova modalidade, que é mais compreensiva e difícil, e tem avançado tão pouco a ponto talvez de ter um futuro grande e perigoso, parece pretender anunciar: «E assim provamos que o poema do autor era dirigido ao público do seu tempo, ou ao público verdadeiro, ou ao público que importava». «Assim sabíamos o que ele estava a fazer e assim sabemos que era um bom autor.» Um número cada vez maior de artigos de jornais e livros de imprensas universitárias têm títulos referindo-se a *Shakespeare's Audience*, ao *The Social Mode of Restoration Comedy*, ao *Paradise Lost and the Seventeenth Century Reader*, a *Box, Pit, and Gallery, The Theatrical Public in the Time of Garrick*, ao aumento do público leitor, ao número de vitorianos que compraram a *History of England*, de Macaulay, ou a *Maud* de Tennyson.

Não é difícil sugerir simpatias entre a nova espécie de historicismo orientado para o público, e uma recente tendência crítica, a má consciência que se foi desenvolvendo nalguns críticos em relação a uma análise verbal bonita. Isto está sendo expresso não sòmente na desconfiança directa acerca da análise, ou em apelos para uma leitura contextual mais «aberta», mas também parcialmente em forma de proclamações acerca da necessidade de se fazer justiça para com as estruturas de histórias e dramas, os seus motivos, enredos, acções, ritmos trágicos, o seu simbolismo mais profundo, mais amplo, e de mais magnitude, o seu maior significado — em resumo, todas as partes e aspectos que podem ser considerados demasiado maciços e demasiado importantes para serem

penetrados pela técnica conhecida como crítica verbal. Esta espécie de consciência teve uma exposição sumária e um tanto impressionante há cerca de cem anos no Prefácio de Matthew Arnold ao seu *Poems* de 1853, onde ele se arrependeu da inacção, ou da suicida acção limitada do seu *Empédocles*, e apelou para a grande acção séria das tragédias gregas, e pensou que Shakespeare possuiu um tal virtuosismo retórico que exerceu influência negativa nos poetas românticos, especialmente sobre Keats. (Keats, tal como um crítico moderno intimado perante o tribunal de Chicago, interessava-se demasiado por palavras e imagens.) Arnold estava a dar a ressonância moral germânica e pós-romântica a um apelo clássico mais antigo — ouvido por exemplo em Rymer, repetido por Dryden e por Gildon — segundo o qual Shakespeare era imperfeito e não devia ser imitado no aspecto fundamental que é o enredo e que um crítico deve preocupar-se com o enredo, com todo o poema, com o esquema geral, e não deve ser um «criticastro» de palavras, um mero «dissecador». Foi um tema que se ouviu também no clàssicamente severo Lessing, cujas ideias acerca do drama eram paralelas à sua noção lockiana e cartesiana de que as cores da pintura eram irreais e portanto inferiores à realidade da massa escultórica e da forma. As ideias de Arnold faziam parte integrante do seu ambicioso programa humanista e moralista para a literatura. Isto, como temos estado a dizer, era um ramo de didacticismo pós-romântico. Mais tarde houve uma nova crítica relativa à prosa de ficção, não a crítica de Zola mas a de Flaubert, James e Ford, que não estava tão longe como se pode pensar do espírito da poética dos simbolistas. Não parece que Henry James tivesse grande receio de ser apanhado nas malhas das palavras, ou de trivializar o seu esforço na contextura ou na superfície das coisas. Se uma mulher pusesse a mão em cima da mesa e olhasse para ele de certa maneira isto era para James, ou para uma das suas personagens, um acontecimento. E o acontecimento engrenava-se com todos os outros acontecimentos do mundo. (O artista tentava criar pela magia, ou fingir criar, uma espécie de círculo à volta dele.) Não é nestes grandes teorizadores da prosa de ficção que encontramos o escrúpulo contra o perder tempo com os detalhes do meio.

Mas voltamos a encontrá-lo outra vez mais recentemente, não só nos domínios de uma certa espécie de neo-aristotelismo académico, mas também em campanhas mais importantes sob o estandarte do mito e das origens rituais. Aqui a metáfora é acção, e acção em grande escala. Pela primeira vez desde Dryden e Le Bossu que se supõe que a substância literária é bastante grande e suficientemente sólida para poder ser vertida no essencial de uma linguagem para outra. O ritmo da ideia trágica — a procura, a confrontação e a paixão, a descoberta ou educação — é a coisa importante. Observámos que o livro que dá a esta teoria a melhor articulação e a mais persuasiva é *Idea of a Theatre*, de Francis Fergusson.

Aqui temos a mais importante das diversas tendências críticas recentes. Certamente o símbolo mais extenso e nebuloso, e o mais ameaçador, dos nossos últimos dez ou quinze anos de crítica é o princípio da crítica pelo mito e origens rituais. É verdade que esta nova mitologia nem sempre está associada a uma grande desconfiança da inspecção retórica. A expressão e o simbolismo podem fazer uma aliança bastante rápida com o mito e o ritual. Porque todas as quatro são teorias da imaginação criadora, mandato do espírito humano como divindade ou participante da divindade. Herder e Schelling e Cassirer unem-se a Lévy-Bruhl e Frazer e aos antropólogos clássicos de Cambridge na secularização do espírito segundo a filosofia da forma simbólica. *Burning Fountain*, de Philip Wheelwright, o mais importante dos livros recentes sobre a forma mítica, é uma magnífica sinopse das relações entre uma semântica especial por um lado, e a antropologia ritual interpretada pela visível escuridão da psicologia da profundidade, por outro. A semântica expõe a diferença entre uma «esteno-linguagem» cientificamente depurada e as «pluri-significações», a trans-lógica «linguagem das profundezas» comum à poesia, mito, religião e metafísica. A antropologia situa-se nos símbolos hereditários e «preconscientemente enraizados», os símbolos do «limiar», o ponto de vista do mundo do homem primitivo, a morte e o renascimento do deus da vegetação. (O *Sermão do Fogo* de Buda, a *Orestíada* de Ésquilo, os *Four Quartets* de Eliot, são citados como definidores do círculo infra-vermelho da ilustração.) Para um escritor que participou intensamente na ânsia de uma grande poética estrutural, o livro de Wheelwright pode muito bem parecer o retomar deplorável de uma glorificação da imaginística e dos «para-enredos» temáticos.

Mas o mito e o ritual são, como já dissemos, padrões de acção e de acção em grande escala. Dessa forma podem ter uma ligação bastante fácil com uma poética antiverbal. E estes dois interesses implicam uma acentuação do que é importante em poesia de forma ampla e pública, e do que lhe pode dar dignidade religiosa e social e reivindicações didácticas. Pensa-se que a validade da nova filosofia do mito reside na inconsciência racial primitiva. Assim ela evita a arriscada atracção da objectividade, mas mergulha no vasto reservatório da inconsciência racial e pré-lógica, à procura de uma base intersubjectiva de universalidade. Chega à fase da visão apocalíptica e profética. Juntamente com os Gregos e os Hindus (nos quais Friedrich Schlegel também outrora se inspirou) temos Milton, Blake, Melville, Yeats, Eliot, Joyce, e possìvelmente Faulkner. As três principais tendências da crítica recente que acabámos de esboçar — a dirigida ao público, a dirigida à estrutura geral e a dirigida ao mito — têm em comum um alinhamento horizontal ou popular (por exemplo em contraste com o alinhamento vertical e aristocrático do formalismo neoclássico. Todas as três mostram, em certa medida, o interesse didáctico

e evangelizador que foi preparado na tradição socio-real do século XIX. Não obstante a sociologia ter surgido no século XIX, o humanismo e a teoria literária em Inglaterra e França durante esse século foram principalmente inspirados, individualistas, e heróicos. O presente século é que é, como todos nós sabemos, o século do homem vulgar. As correntes literárias que nomeámos concebem o homem, quer seja vulgar ou de elite, em grandes múltiplos, pensando e reagindo em classes. O rapsodo de Platão faz um grande lanço para a recuperação dos seus chorosos milhares.

5

Qual é a situação real, a situação correcta, do rapsodo de Platão e do poeta cujo representante inspirado é o rapsodo? Depois de Aristóteles e pela antiguidade fora — na tradição peripatética e horaciana, na tradição isocratiana e ciceroniana de sabedoria na eloquência oratória, nas fases emotivas e misteriosas do neoplatonismo, o poder poético gozava de um prestígio bastante elevado, ou pelo menos de uma espécie e grau suficiente de prestígio. Durante a Idade Média, tanto por motivos teológicos como devido às crescentes e fortemente implícitas finalidades científicas de todo o esforço escolástico, a poesia passou por uma época de baixa estima teórica. O Renascimento foi exactamente o reviver da reivindicação do humanismo literário clássico, embora este fosse amplamente complicado agora por codificações com base na autoridade de escritos antigos e pela dialéctica engendrada por uma prática literária do espírito nascente de «cavalaria». A passagem do Renascimento para a era do neoclassicismo e os primeiros séculos da ciência moderna trouxeram um declínio do prestígio do poder verbal comparável ao que Platão, pelo menos em certos momentos da *República* e do *Íon*, pensou ser desejável. O reacordar ou o renascimento do poder poético do romântico alemão hauriu abundantemente na herança clássica, mas foi também emotivo, subjectivo, associativo, «imaginativo», criador, reivindicando uma espécie acentuadamente nova de autoridade. Desde o tempo do romantismo, a teoria literária passou a incluir talvez toda a série de possíveis reivindicações da poesia: a autonomia dos vários expressionismos, e da arte pela arte, as substituições biográficas e ambientais tornadas possíveis por uma metodologia histórica aperfeiçoada, os aspectos deterministas e evolucionistas da teoria sociológica, e os variados didacticismos do século XIX, reaparecendo nas reivindicações do mito arquetípico do século XX.

Podemos estudar a história das modificações de opinião, escreve T. S. Eliot na sua pequena história da crítica inglesa, «sem chegar à estulta conclusão de que não há nada a dizer senão que a opinião muda». Os escritores actuais não escreveram esta pequena história da opinião literária sem verem nela um padrão do esforço orientado pelo menos para uma certa espécie de finalidade.

O momento mais difícil, o momento mais insistentemente recorrente sob as mais variadas formas, na história e dialéctica da teoria literária, é o que toca valores e emoções — ou aquilo de que os seres humanos gostam ou não gostam e a experiência do seu gostar ou não. E uma das mais firmes tendências da moderna história da crítica — em paralelo e acompanhando o curso da metafísica e da psicologia modernas — é para a redução dos valores à subjectividade, isto é, em direcção à doutrina de que aquilo de que os seres humanos gostam ou não gostam é uma questão que se refere precisamente e sòmente à própria experiência do seu gostar ou não. Seria difícil, talvez impossível, para o crítico literário ou o historiador da crítica literária, realizar dentro do limite do seu próprio idioma e decoro uma explicação das difíceis metafísicas que constituem o problema do valor. Contudo um teorizador literário devia ter, pelo menos moderadamente, consciência da relação que os seus pensamentos podem ter com esse problema.

A grande variedade dos gostos humanos no que se refere ao prazer e à resposta emocional à experiência, e até mesmo a variedade, numa só pessoa, de momento para momento, e sob esta ou aquela condição, podem por vezes lançar uma luz fria sobre as nossas especulações acerca do valor. Estes factos não são assuntos que o teorizador de poesia possa discutir como factos. Ele não pode verificá-los nem voltar a contá-los, nem equilibrá-los ou acertá-los por estatísticas recentes. Pode, contudo, ter uma perspectiva mais profunda ou mais superficial na compreensão de factos desses. Um sentido de ordem, de hierarquia, de unidade no universo da nossa experiência — um sentido de finalidade, se é que se pode ciciar a palavra — pode fazer qualquer coisa para dissipar a fria ilusão do substrato neutral, do terreno opaco por baixo do bem e do mal.

Digamos primeiramente que a situação de uma pessoa que enfrenta o seu mundo de valores é bastante complicada. Ela não enfrenta apenas um tipo único de coisa constituindo um «valor» objectivamente isolado e externo, mas vários objectos em diversas espécies de relações com ela mesma. Em cada situação de valor existe simultâneamente um aspecto objectivo e um subjectivo — mas a acentuação incide ora num ora noutro e com maior ou menor peso. Um homem é ferido por uma faca ou um cacete e ele sente a dor e a ferida como qualquer coisa que acontece a uma parte de si próprio — não como uma qualidade da faca ou do cacete, a entidade agressora externa. Prova sal ou açúcar, e o sabor, com o gostar ou não dele, é uma união subtil dessa nova entidade do exterior simultâneamente com a sua própria boca e com o que quer que seja que possa ter sido provado antes. E então, num terceiro nível, ele vê vermelho ou azul e seja o que for que qualquer teoria lhe possa dizer acerca da relação da luz com os seus olhos (seja qual for a sofisticação da teoria para a qual ele esteja inclinado) experimenta a qualidade agradável ou desagra-

dável como uma qualidade exterior a si próprio. (Tal é pelo menos a «fenomenologia» do acontecimento.) Ele olha para uma paisagem e a complexidade do padrão visual e dos significados que lhe estão inevitàvelmente ligados coloca o centro de valor ainda mais enfàticamente — e estereotìpicamente — de fora. (Fazer cócegas nos pés, «fazer cócegas» no paladar, «fazer cócegas» na imaginação — estes três graus na semântica da palavra «cócegas» resumirão a série de valores que acabámos de esboçar.) Para terminar, suponhamos que determinado homem vê ou ouve falar de um assassínio (uma facada dada a outro homem); aqui o valor implicado mostra uma espécie diferente e superior de firmeza externa e de objectividade — a do reino ético. E contudo este valor está enraizado na dor e na destruição infligidas a determinada pessoa. Dizer que um valor é relativo a uma pessoa não é dizer que o valor é relativo na medida em que a opinião de uma pessoa é tão correcta como a de outra pessoa qualquer. Ou dizer que um valor não é objectivo, ou não é pura e simplesmente objectivo, não quer dizer que ele não seja *universal* ou válido em relação a todas as pessoas. Termos como *inter-subjectivo* podem talvez ser invocados para descreverem a acentuação que recai sobre alguns universais. Por exemplo, é certamente verdade que qualquer ser humano sofrerá dores e prejuízos de feridas causadas por uma faca — embora esta verdade não seja suficiente para estabelecer na faca uma propriedade intrínseca de mal.

Mas aqui devemos regressar, com alguma insistência, ao facto de a presente discussão não estar directamente relacionada com facas e pessoas, com prazeres sensoriais ou valores morais, mas com a poesia e portanto com palavras. O problema do valor que estamos a esboçar torna-se até mais complicado para o teorizador poético — e talvez lhe seja criada uma certa distância em relação ao valor básico do problema — pelo facto de a poesia ser composta por palavras. Porque as palavras introduzem um género especial de «sujeito» de valorização, sujeito que não sòmente responde aos valores com emoções ou sentimentos, mas formula e exprime (nem que seja para si próprio) a sua consciência do valor e da resposta. Não que essas pessoas sejam pouco vulgares mas, pelo próprio facto da expressão, a pessoa já está, de certa forma, a valorizar.

E provàvelmente valoriza de uma maneira muito subtil e mista: — por exclamações e pelos aspectos rítmicos da expressão, ela realiza qualquer coisa como a directa expressão de pelo menos uma sensibilidade mais vaga: pelos nomes de prazeres e dores e de emoções e dos seus valores correlativos (ódio, cólera, amor e alegria, o bom e o mau, o belo e o feio) realizando uma delineação mais firme, embora mais abstracta; pelos nomes neutros de toda a espécie de objectos, qualidades, acções e relações (de homem, animal, e pedra, de cor, forma e movimento) alcançando uma mais profunda substanciação. As palavras da última

categoria não nomeiam directamente respostas ou valores, mas nos contextos reais podem ter intenso alcance emotivo. Para o propósito da crítica poética pareceria significativo dividir este grande grupo em duas grandes partes: os nomes dos objectos e acções que são causas, ou motivos, de uma resposta emotiva (os caracteres e o enredo do poema), e os nomes do vasto mundo de símbolos e associações que, apesar de não serem objectos directos de emoção, fortalecem frequentemente a interpretação emotiva (o preto, o branco, o corvo, e a pomba). Nenhuma destas espécies de palavras adianta muito na criação de expressões (ou em promover o contágio) da experiência emotiva. Actuam sempre de modo muito complexo, sobretudo nas construções verbais que são os poemas. A complexidade da sua forma de operar proíbe as mais extremas simplificações da teoria poética — tanto a puramente mimética (teorias da imitação real ou metafísica do mundo objectivo) como puramente emotiva ou sentimental (teorias puras da expressão emotiva ou poesias puras do resultado emotivo).

Uma das principais lições da história da crítica pareceria, com efeito, ser que o acento da teoria literária deveria cair sobre a *experiência* (subjectiva e emotiva) mais do que sobre o *quê*, o objecto de valor na medida em que está fora de *qualquer* sujeito experimentador. Contudo, por motivos que temos estado a esboçar, esta lição não necessita de ser interpretada como relegando os valores da poesia para o reino do caprichoso e do que não pode ser debatido. A refracção da luz através de um cristal diz alguma coisa sobre a luz, alguma coisa sobre o cristal; a própria refracção é uma espécie de realidade, interessante de observar. Digamos que a poesia é uma espécie de realidade refractada através de respostas subjectivas. Esta refracção é em si mesma uma área da realidade. Diz-nos a refracção alguma coisa de único e profundo acerca da realidade para além de si própria? Não é necessário dizer muito acerca disto para o propósito de uma poética praticável. (Muito dependerá do que consideramos que é o carácter definitivo dessa realidade.)

A norma de «espírito» e do astuto jogo de palavras praticada por Horácio e, séculos mais tarde, com acentuação na imitação da conversa cortêsmente polida, por Boileau, Dryden e Pope, era uma versão desta importante verdade: — que se a poesia deve «imitar», deve imitar o que há de vivo no espírito humano. E não menos relevante para a mesma verdade era a teoria romântica totalmente autoconsciente, criadora e expressionista. Esta ressonante afirmação de Shelley foi parcialmente citada num capítulo anterior:

> ...assim como a lira estremece e soa depois de o vento ter morrido, assim a criança tenta, prolongando na sua voz e movimentos a duração do efeito, prolongar também a cons-

> ciência da causa. Em relação aos objectos que deliciam uma criança, estas expressões são o que a poesia é para objectos mais elevados. O selvagem... de modo semelhante exprime as emoções produzidas nele pelos objectos circundantes; e a linguagem e os gestos, juntamente com a imitação plástica ou pictórica, tornam-se a imagem do efeito combinado destes objectos e da sua compreensão. O homem em sociedade, com todas as suas paixões e prazeres, torna-se depois o objecto das paixões e prazeres do homem; uma classe adicional de emoções produz um tesouro aumentado de expressões; e a linguagem, o gesto, e as artes imitativas tornam-se imediatamente a representação e o meio, o lápis e o quadro, o cinzel e a estátua, a corda e a harmonia.

Numa passagem mais sòbriamente gramatical da *Biographia* (capítulo XXII) Coleridge escreveu:

> Observe-se... que eu incluo no *significado* de uma palavra não sòmente o seu objecto correspondente, mas de igual modo todas as associações que ele traz à mente. Porque a linguagem está estruturada, não para transmitir o objecto apenas, mas de igual modo o carácter, humor e intenções da pessoa que o representa.

Um símbolo capsular da situação para o teórico pode ser extraído da *Poética*, de Aristóteles, o qual fala de *mimêsis* ou de imitação (através de palavras, e música e cenas e uma história exterior) de certos objectos, mas os objectos são caracteres, paixões, e *praxeis*, isto é, acções ou acontecimentos, aventuras, experiência — objectos do reino interior do espírito.

Contudo, temos estado a sugerir, e vamos dizê-lo agora mais claramente, que manter uma tal teoria do valor poético não é *negar* a realidade e o valor do reino exterior, o *quê* que é em vários níveis exterior a cada sujeito valorizador. A teoria não pode fazer tal negação, mesmo nos níveis mais superficiais, sem dissolver as bases sobre as quais espera falar acerca da experiência poética. À medida que nos movemos em direcção à moral interior e à experiência espiritual do homem na procura dos nossos conceitos de valor mais claramente absolutos, e mais seguramente universais, pode parecer que deixamos para trás, abandonados a uma incerteza e destino meramente académicos, os valores agradáveis ou desagradáveis, que num esquema mais superficial podemos atribuir a certos fenómenos externos como o das cores vermelha e azul. Porém nem o poeta nem o teórico estão em boa posição para os deixar para trás. Se não houvesse ninguém — nem metafísicos, nem moralistas, nem

teólogos que cuidasse de falar em defesa dos valores sensoriais — o poeta, ainda assim, na sua forma indirecta e obscura, teria de confessá-los e o seu teórico teria de pensar acerca deles. Porque eles contribuem para o simbólico, o externo, a linguagem fenomenológica pela qual o poeta fala das realidades interiores e exteriores do valor. E se eles não constituissem pelo menos uma série de valores inter-subjectivamente universais e dignos de confiança, não poderiam ser utilizados como sinais na comunicação do poeta. O mais certo é não ser necessário para o teórico de poesia decidir a metafísica questão do *locus* de cada valor sensorial — *no* objecto ou *no* sujeito. Talvez a própria questão seja ilusória. Mas tanto o poeta como o teórico podem ter a certeza de uma coisa: que, pelo menos para a comunicação poética, é necessária a viabilidade inter-subjectiva. Não é bastante para um leitor ser informado (por um teórico ou um historiador) que em tempos idos, aqui e ali, isto significava aquilo, que a púrpura era real, que o preto significava a morte, que Dorian era marcial, Lídio erótico, que as flautas eram suaves, e o trovão aterrador. Se um poema for na realidade experimentado e avaliado, estas coisas, bem como (e como condição para) os mais profundos significados poéticos do espírito devem situar-se algures dentro do limite da experiência.

«Vemos como... [Schiller] se atormentou», diz Goethe, «com o seu desígnio de separar perfeitamente a poesia sentimental da *ingénua*. Para a primeira ele não podia encontrar solo apropriado, e isso lançou-o numa indescritível perplexidade. Como se... a poesia sentimental pudesse existir sem o terreno *ingénuo*, no qual, por assim dizer, tem a sua raiz» [1]. Um teórico de poesia pode ser transformado numa espécie de idealista acerca da natureza da poesia em si mesma ou da área da sua acção. Mas, se se mantiver perto dos objectos do seu escrutínio — isto é, dos poemas, — será igualmente levado a transformar-se em realista, na sua concepção do universo em que está contida a área poética e no qual a poesia encontra as suas razões. As teorias da pura afectividade e valorização subjectiva sofreram o paradoxo de não promoverem entusiasmo pelo valor, mas distância, separação, arrefecimento, neutralidade. As mais severas teorias metafísicas e cognitivas, que falam acerca do verdadeiro bom e do verdadeiro mau, da verdadeira beleza e fealdade, são as teorias que na realidade defendem o valor e tornam possíveis as respostas ao valor. Porque a resposta não pode alimentar-se indefinidamente de si própria [2].

---

[1] *Conversations*, 14 de Novembro, 1823.

[2] A situação do poeta em geral é bem descrita na seguinte definição do simbolismo: «O simbolista consciente encontrar-se-á numa curiosa posição... A forma poética pressupõe o mundo racional... E quanto mais profundamente o simbolista concebe a linguagem como um símbolo, maiores probabilidades ele tem de perder o contacto com a linguagem como sinal; até ao ponto de, quando ele alcançar o seu fim, parecer que o seu sentido de direcção vacila, por ele não poder localizar o seu

6

Qual é a relação entre a emoção poética ou estética e as emoções da vida normal ou real? Esta difícil pergunta encontra-se implícita no debate crítico desde os tempos mais antigos, com a catarse de Aristóteles ou o transporte de Longino, até ao passado recente, com a incipiência e o equilíbrio da psicologia richardiana ou as variedades freudianas das inibições libertadas. Se tivermos de fazer uma escolha entre a teoria simplesmente realista — a poesia trata com emoções directas de piedade, medo, ou paixão erótica, e é por isso que gostamos dela — e qualquer teoria da modificação artística — a poesia introduz alterações distintas nas emoções da vida real, e é por isso que gostamos dela —, deveremos claramente escolher a última. Mas esta alternativa da teoria da modificação é também susceptível de outras alternativas. Será a emoção que é característica da poesia apenas uma modificação da emoção da vida real (por exemplo a cólera dominada, ou a cólera presa ou incorporada numa expressão), ou será a emoção da vida real modificada e expressa o fundamento ou objecto de alguma outra emoção distinta, não a cólera, mas precisamente a emoção estética? Algo de semelhante à última parece ser o necessário, para se colocar a poesia sob a designação de «bela» — ou de estética. A resposta correcta ao belo ou ao estético não é a cólera, nem que seja em forma melhorada. Contudo, a resposta correcta é algo que não pode ser função exacta do crítico ou do teórico de poesia, simplesmente porque *é* a última resposta emotiva ao objecto poético, e não uma parte desse objecto. Esta resposta correcta terá de cuidar de si própria. Se *é* o alvo da poesia, é um alvo para além do alvo directo, que é o de se traduzir em expressão.

Movemo-nos assim do problema epistemológico — quer o valor expresso pela poesia seja alguma coisa objectiva quer seja alguma coisa subjectiva — para uma espécie de problema ontológico, que se levanta precisamente da epistemologia mista do acto poético. Porque, se dizemos que a poesia deve falar de beleza e de amor (sem pretender excitar emoções eróticas, nem mesmo uma emoção de estima platónica) e falar de cólera e de assassínio (sem pretender provocar cólera ou indignação) — então

---

trabalho em relação a si próprio ou ao mundo exterior. O simbolismo deliberado é perigoso na sua busca da poesia pura, porque a poesia só pode ser pura em virtude das impurezas que assimila. Na medida em que o poema se liberta do próprio poeta e do mundo dos objectos, na medida em que o mundo poético está liberto dos laços lógicos, a poesia estará privada de material; ao exercer as suas funções, destrói o seu assunto». — Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953), pp. 70-71. Publicado pela Universidade de Chicago, e Copyright (1953) pela Universidade de Chicago.

pode ser que a forma poética de tratar estas emoções não seja nenhuma espécie de intensificação, de composição ou ampliação, nem nenhum assalto directo às emoções. Algo de indirecto, misto, conciliador, tensional, pode bem ser o estratagema, a técnica ínvia pela qual um poeta se compraz em todas as formas de falar acerca de amor e cólera, e até mesmo de «expressões» destas emoções, sem ter como finalidade o incitamento delas e sem sequer querer exprimir algo que essencialmente envolva o seu incitamento. Este problema tem sido abordado parcialmente através da história da crítica — em todas as discussões do trágico e do doloroso e em todas as referências ao còmicamente defeituoso e ao tragicómico — em todas as teorias da ironia, do paradoxo e de todos os opostos reconciliados.

Uma parte dos problemas do mito moderno e das reivindicações rituais tem sido desde sempre a sua solenidade: — a profunda função catártica e os vastos temas canónicos, os ciclos de morte e de renascimento que eles imputam ou prescrevem para a poesia de valor sério. Estas ideias podem ser chamadas não-históricas. Tal como os Goticistas e Druidistas do século XVIII, os críticos do mito desejam levar-nos para trás, para algum suposto estado pré-lógico e portanto pré-literário, de mentalidade sombriamente séria. E esquecem o momento em que se encontram na história, e omitem dois grandes tipos de lição — a lição da religião, especialmente da religião hebraica e da cristã — que é a lição da solenidade genuína — e a lição da poesia realizada, perfeita, em Homero, por exemplo, em Horácio, Dante, Shakespeare, Pope — a qual é, certamente, uma espécie diferente de lição. Corramos o risco de parecer frívolos, dizendo que é muito menos uma lição de solenidade do que uma lição de luta e de divertimento. E, para completar o nosso padrão de princípios competitivos, deixem-nos acrescentar uma terceira lição moderna, a da filosofia abstracta.

A antiga divisão da poesia em trágica e cómica, embora seja uma divisão, é também uma inclusão, e envolve uma sugestão de que o cómico e o trágico podem ser complementares. Por outro lado temos Platão, na sua *República*, queixando-se da promoção da contenda e da divisão pela poesia, da alimentação das paixões, e no seu *Philebus* (ou, como a recente versão de Cambridge lhe chama, *Plato's Examination of Pleasure*) dizendo que tanto a tragédia como a comédia são prazeres impuros originados na dor e em certas espécies de triunfo sobre a dor (como a própria vida, a qual é simultâneamente trágica e cómica), mas que a melhor espécie de prazer é a espécie que provém, por exemplo, do conhecimento das formas geométricas. Podemos ver esta espécie de platonismo, o numérico e o geométrico, reaparecendo aqui e além, ao longo dos séculos, em Santo Agostinho e Boécio, por exemplo (onde a orientação é musical) e nos racionalistas do século XVIII, defensores da ordem e da harmonia, como

Hutcheson (onde a orientação pode ser outra vez visual e geométrica). Durante a primeira parte do nosso próprio século voltou a dar-se o mesmo, com frequentes apelos ao *Philebus* de Platão, na estética da forma «significante». As ideias de Bell, Fry, e Wilenski, ou de Jay Hambidge, sobre pintura e escultura, têm uma semelhança bastante clara com a arte pela arte na fase de Whistler e Wilde, e toda esta escola de formalismo (atenta ao «significado» do cubo, ao «significado» do cilindro bem como à beleza de porcelana de certas formas do verso francês) deu um certo significado ao termo «formalista» quando foi utilizado de forma inamistosa durante a mais ou menos recente fase de debate literário. Mas, apesar disso, a escola da forma «significativa» oferece um nítido contraste com a espécie de crítica «formalista» que em anos recentes tanto se preocupou com princípios de tensão, drama, metáfora, paradoxo, ironia e «espírito». Outra solução moderna do problema do mal na arte foi uma solução oposta à de Platão e igualmente extrema, a resolução do século XVIII de se render aos sentimentos lúgubres ou ternos. A análise do espírito foi do mesmo modo uma oposição a tal conceito (platónico). Assim, os autores desta história não sentem dificuldade em explicar a si próprios a forte simpatia pela escola neoclássica contemporânea de crítica irónica, e pelo que ela tem de comum com a teoria que predominou no tempo de Coleridge e dos alemães.

Vimos que a reconciliação dos opostos, tal como foi concebida por Schelling e por Coleridge, tem em grande parte alcance metafísico. Como reunir o sujeito e o objecto, e todavia explicar a sua diferenciação; como unificar o interior e o exterior, o geral e o particular, o pensamento e a emoção, a arte e a natureza, ou uma série mais longa de quase todos os opostos que se possam designar — tal era a especulação que preocupava estes homens de espírito profundamente introspectivo e transcendente. A ironia de cor moral mais escura, uma sardónica autotranscendência, era bem conhecida de Friedrich Schlegel e de outros. A ironia neoclássica do século XX, da inclusividade poética, inspirando-se no simbolismo irónico conversador, e encontrando sugestões teóricas nas citações de Coleridge, feitas por Eliot e Richards, teve uma forte acentuação emotiva e, por vezes, moral. Há uma preocupação directa com as actividades humanas e com os valores humanos («interesses» humanos), o bem e o mal, o prazer e a dor, mais do que com os mistérios do conhecimento e da criação, a actividade daquele «poder sintético e mágico da criação», a imaginação. E assim parece-nos que os recentes ironistas puseram em equação um difícil problema de forma muito impositiva.

A dor e a destruição são dois grandes componentes do problema. Pode-se demonstrar que o prazer é apenas um subproduto ilusório e fantasmagórico das coisas e das qualidades; não pode ser procurado por

si próprio com sucesso, e não podemos classificar o prazer sob o rótulo de interesse, o qual é a contrapartida afectiva geral do conhecimento e dos objectos. Mas a dor não é assim; algumas vezes pode ser evitada (isto é, nem sempre aumenta ao longo da fuga; enquanto que o prazer diminui com a sua procura); e, quando não pode ser evitada, desejamos que ela o pudesse ser. É uma das experiências mais positivas que se podem ter. (A dor tem os dois aspectos dominantes de ser uma coisa de que não gostamos e de ser uma espécie de intensidade. O artista, ao que se pode imaginar, quando consegue uma certa distância em relação àquilo de que nós não gostamos é capaz de se aproveitar da intensidade.) Por outro lado, a destruição é claramente negativa, é o fim da experiência, do ser, e do interesse. A pergunta é: Porquê? Há uma resposta religiosa, que fala de paciência e de expiação. Esta resposta não é contrária à poesia, mas também não serve à poesia como solução formal do problema poético.

Evidentemente que o teórico pensador e responsável dirá que não chama ao mal, ou à divisão, ou ao conflito, coisas desejáveis. Mas tem a certeza de que o encará-las de frente, encarando a situação humana, é um estado desejável de maturidade da alma e o modelo adequado e a fonte de uma arte poética amadurecida. Mas isto pode soar um tanto ou quanto estranho, como dizer a um rapaz, num jogo de basebol, que o *desafio* não é realmente importante, mas apenas o ele *notar* que ali *há* um desafio.

Nós reconhecemos o facto da materialidade concreta da experiência humana e, embora a matéria em si mesma não seja mal (como no esquema persa), parece contudo constituir base suficiente para uma certa espécie de dualismo, divisão, tensão, e conflito, embate de desejos, e mal, e dor. O espírito e a matéria, o sobrenatural e o natural, o bom e o mau, tendem a alinhar-se como oposições paralelas. Mesmo um conceito tão refinado e geométrico como o da simetria tem o seu perigo para o conceito de beleza através da unidade. Como *poderia* a simetria ser parte da definição da beleza? Pensai, diz Plotino, ao que conduz a doutrina. «Sòmente um composto pode ser belo, e nunca uma coisa desprovida de partes» (I, VI, 1). Mas as partes e a composição (e a decomposição) parecem ser inevitáveis na situação humana e, na concepção moderna, a arte, especialmente a arte verbal, enfrenta este facto. O teorizador diz que a arte deve ser concreta, o que lhe provém do reconhecimento da realidade e da sua inclusão. A arte deve ter tensão, equilíbrio, totalidade. É forçoso admitir que nunca poderia ter havido história ou drama, quer trágico quer cómico, sem tensão, sem conflito, sem mal. À primeira vista pode não parecer tão evidente, mas é no entanto verdade que sem algum matiz destes mesmos elementos nunca poderia haver qualquer retiro pastoral ou idílico, qualquer prevenção didáctica ou satírica, qualquer

queixume lírico — ou até mesmo qualquer prazer lírico [1], de tal modo as molas do prazer humano estão enterradas na possibilidade, na ameaça, na memória do desgosto, de tal modo a vida humana é uma experiência de mutação, de luta, de estase apenas momentânea e dinâmicamente alcançada [2]. As grandes obras e as belas obras de literatura parecem necessitar do mal — tanto como as inferiores, a aventura ou a novela policial. O mal, ou a tensão da luta com o mal, é bem-vindo e absorvido pela estrutura da história, pelo ritmo da canção. O espírito literário floresce no mal e não pode viver sem ele.

O problema pode ser posto sucintamente da forma seguinte: é a unidade e a ordem da beleza (e da poesia) uma coisa que se realiza *apesar da* diversidade das partes ou apenas *em virtude* dessa diversidade?

---

[1] Se no entanto pudéssemos detestar
o ódio, o orgulho, o medo;
se fôssemos destinados
a não derramar uma lágrima,
não sei como poderíamos jamais
participar da tua alegria.

— P. B. Shelley, *To a Skylark*

O breve depoimento de Shelley referente à dor e à poesia na sua *Defense* (ed. Cook, p. 35) é bastante exacto. O seguinte é um dos muitos e subtis vislumbres do *Prelude*, de Wordsworth:

Ao medo e ao amor,
ao amor acima de tudo,
porque aí termina o medo,
seja prescrita esta [sabedoria
imaginativa]; na relação precoce
em presença de formas
belas ou sublimes,
com os princípios adversos
da dor ou da alegria —
o mal, um dos princípios,
é temeràriamente referido
por homens que não sabem
o que dizem.

— (1850), XIV, 163.

[2] De modo mais extremo: «...não é possível à imaginação relacionar-nos com outro mundo qualquer... sem o horror nunca nos concentraríamos na beleza; sem a morte não haveria gosto pela vida; sem perigo não haveria coragem; sem selvajaria não haveria gentileza; sem o fundo da nossa frequente ignomínia não haveria dignidade humana, nem orgulho. (Estes são lugares-comuns excelentes e tìpicamente hegelianos) ...existe tradicionalmente entre a residência da alma num mundo e a sua residência noutro mundo um banho leteu para trazer o esquecimento dessa natureza com a qual a alma viveu até então; de modo a poder adaptar-se a qualquer natureza que venha a seguir». (John Crowe Ransom, «The Concrete Universal: Observations on the Under-

Os factos óbvios na tragédia e na comédia, e os factos menos óbvios noutros géneros poéticos, parecem dizer que a espécie de unidade necessária pode realizar-se apenas devido à diversidade — apenas em virtude de certo conflito. Em certas artes de desenho visual abstracto, e talvez mesmo em algumas espécies de música, podemos ver a diversidade necessária para a arte aparecer, sem qualquer ideia de conflito ou de emoção dolorosa a ela ligada. Pode bem haver certas formas platónicas de arte verdadeiramente bela — especialmente certas formas de desenho e de escultura, artes que o próprio Platão estava aparentemente interessado em purificar em sentido geométrico, e talvez em certas espécies de música. Mas, assim que entramos no reino da arte verbal, vemos o acento do conflito na diversidade tornar-se muito proeminente, bem como nas formas poéticas maiores, tanto na narrativa como na dramática, onde este elemento é inegável e imprescindível.

Podemos considerar o conceito de «poesia» como uma espécie de ponto central, onde uma atracção pela dualidade e pelo conflito, proveniente da direcção da tragédia e da comédia, encontra e tem a sua própria espécie de conflito, com uma atracção pela harmonia, proveniente da direcção da estética em geral, da «beleza» e, para além disso, da filosofia da ordem, do ser, e daunidade de Deus. O «interesse humano» enfrenta o «desinteresse» kantiano e a «ipsa apprehensio» tomista.

Provàvelmente enfrentamos aqui uma espécie de problemas relacionados com *The Marriage of Heaven and Hell*. Se tivermos a relativa cautela de dizer que na poesia tem de haver um irónico equilíbrio de impulsos, de preferência às claras escolhas e celebrações do Quatro de Julho, isso soará a um moralista como se nós tivéssemos apenas oscilantes crenças e propósitos, e nenhumas obrigações morais [1]. E se falarmos mais afoitamente acerca do mal «reconciliado» na poesia, podemos parecer estar a propiciar o mal, dando a algum negro espírito terrestre o seu justo lugar no esquema das coisas. Podemos parecer dualistas maniqueus, espécie de personalidades divididas, ou pagãos tentando passar despercebidos [2].

O delineamento de uma resposta a estas dificuldades pode ser encontrado no bem conhecido facto de a arte poética não ser o melodrama cómico do bem e do mal como agentes separados, herói e vilão, nem nenhuma espécie de melodrama filosófico, com a verdade e a falsidade

---

standing of Poetry, II», *The Kenyon Review*, XVII, Verão de 1955, pp. 405-6; também em *Poems and Essays*, de Ransom, Nova Iorque, 1955 Vintage Books, Inc.). A versão nietzschiana destes lugares-comuns foi citada no Cap. XXV, pp. 669-71.

[1] Cf. Cap. XXIX, pp. 796-8, o ponto de vista de Yvor Winters.

[2] Cf. H. M. McLuhan, revisto por D. E. S. Maxwell em *Renascence* de T. S. Eliot, Primavera, 1955.

disfarçadas em personagens travando o seu duelo, para uma única conclusão canónica, o triunfo da verdade. Porque o teatro do conflito poético é a própria substância humana, substância ética, como Hegel lhe chama; o conflito é o do homem consigo próprio, ou o do bem e do mal no homem. Mesmo se o conflito for externamente tão simples como o do homem contra uma inundação ou um incêndio na floresta, o conflito poético é o que acontece dentro do homem que combate, ou do homem observando o homem que combate. O desejo, expresso por alguns recentes teorizadores, de uma espécie de substância literária oposta tanto à ideia platónica como à «semelhança» platónica pode ser invocado aqui como testemunha. Num capítulo anterior, aludimos ao que podemos chamar o «não-angelismo» de Allen Tate no seu volume de «Didactic and Critical Essays» intitulado *The Forlorn Demon.* Bem como Miss Elizabeth Sewell:

> Repeti uma coisa essencial acerca do que concebo ser a verdadeira vida da imaginação, que nela a vida do espírito depende, para a sua libertação, de uma espécie de submissão à vida do corpo (e ao humano), e que ambas devem viver conjuntamente, segundo o caminho do homem, e não o dos anjos ou o dos demónios. Esta submissão é, superficialmente, um escândalo mas, encarada mais profundamente, é um caminho de liberdade [1].

Outros escritores nesta veia abordaram mais enfàticamente a intimidade que se estabelece entre a substância humana e o facto do mal como sofrimento e como divisão e destruição. Assim Father William Lynch:

> A verdadeira tragédia tem sido sempre um sóbrio cálculo da relação da energia humana com a existência. Tal cálculo exigia sempre profunda honestidade, e a rejeição das formas inferiores de misticismo. O próprio São Paulo pensou bem no assunto e verificou ser impossível estabelecer uma equação. E portanto gritou: «Quem me libertará do corpo desta morte?» [2]

A ideia patrística da «Queda Feliz», variadamente expressa por Santo Ambrósio, por Santo Agostinho, por São Gregório Magno, e na liturgia («O *felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem*») [3]

---

[1] «The Death of the Imagination», *Thought*, XXVIII (Outono de 1953), 443.

[2] «Confusion in Our Theater», *Thought*, XXVI (Outono, 1951), 359-360.

[3] Cf. A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 285-94, «Milton and the Paradox of the Fortunate Fall».

é provàvelmente uma analogia mais próxima de uma adequada teoria literária do que quaisquer ideias neoplatónicas, como as defendidas por Santo Agostinho acerca da beleza do triângulo ou do círculo. Os escritores da presente história não se preocuparam em implicar a teoria literária com qualquer espécie de doutrina religiosa. Parece-nos contudo relevante, por nos aproximarmos da nossa conclusão, confessar, pelo menos, a opinião de que a espécie de teoria literária que nos parece emergir mais plausìvelmente da longa história dos debates é bastante mais difícil de orientar dentro de qualquer das concepções do mundo ideais de um Platão ou dos Gnósticos, ou dentro do dualismo total e luta de princípios do Maniqueísmo, do que precisamente dentro da visão de sofrimento, de optimismo, de mistério, que são abarcados no dogma religioso da Encarnação.

E mais ainda: se a arte verbal tem de imiscuir-se no complexo problema do bem e do mal, o seu mais provável caminho de êxito e a sua forma peculiar será um caminho misto. E isto não significa simplesmente uma complicada correspondência, um método de alternação, ora triste, ora feliz (como em algumas teorias neoclássicas da tragicomédia), mas o olhar oblíquo, a unificação vertical do sorriso metafórico. Seguir as teorias irónica e tensional, da forma mais conveniente para se evitar a heresia maniqueia, exigirá um certo cuidado no uso da ênfase solene e trágica. Os sentimentos maus, os sentimentos dolorosos, os sentimentos lúgubres, mesmo os sentimentos ternos, movem-se mais ràpidamente em direcção à veneração do mal. E têm ainda outra desvantagem: a de poderem cair às cegas no próprio sentimento puro, comprazendo-se nele, e na sua teorização, como acontece no século XVIII. Havia uma rapariga no círculo de Mrs. Thrale em Streatham que podia chorar tão lindamente que era por vezes chamada para fazer uma demonstração na sala.

É certo que o riso puro também tem as suas limitações. Pode ser idiota. Há uma certa espécie de escritos optimistas que soam como o resultado do gás hilariante. Mas os sentimentos alegres e o sorriso vão a par da metáfora e do espírito, e quando incide em tópicos sérios, o «espírito» gera uma certa mímica de substância que é a poesia. Houve outro membro do grupo Streatham que no *Preface to Shakespeare* fez notar que «Shakespeare uniu os poderes de excitar o riso e a tristeza não sòmente num espírito, mas numa composição». Por esta linha de sugestão, e citando outras autoridades deste teor, podíamos chegar a uma teoria que pareceria demasiado semelhante à simples fórmula «sorri e aguenta», ou talvez a uma receita para *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe*. Mas a teoria também poderia vir a assemelhar-se a uma frase da *Poética* de Aristóteles — as quatro palavras *anōdunon kai ou phthartikon* — indolor e não destrutivo, uma descrição que Aristóteles fazia do objecto cómico, distinguindo-o do horrendamente sofredor

objecto trágico. Mas a frase, mesmo no sistema de Aristóteles, pode ser elevada fàcilmente não apenas ao nível do objecto poético, mas ao da expressão poética, à própria poesia, e então referir-se-á não sòmente à comédia, mas também à tragédia.

7

Aparentemente temos hoje em dia de insistir em que o termo «ironia» não necessita sempre de ser tomado com acentuação fortemente emotiva e moral. É mais útil tomar «ironia» como um princípio cognitivo que se esvai em paradoxo no princípio geral da metáfora e da estrutura metafórica — a tensão que está sempre presente quando as palavras são usadas em formas vitalmente novas. A última vantagem da teoria da ironia e da metáfora é ser uma teoria que envolve tanto o conhecimento poético como a «forma» poética e exige a interdependência de ambas. Há certas espécies de significado de conteúdo que mal podem ser discutidas, a não ser sob o aspecto da técnica, estilo, «forma». Estes significados são preeminentemente o irónico-metafórico.

O termo «forma», é talvez conveniente afirmá-lo neste ponto, é um termo que nos contentámos em usar ao longo desta história de modo provisório mas renascentista e moderno [1], para nos referirmos a todos estes elementos de uma composição verbal—ritmo, métrica, estrutura, coerência, ênfase, dicção, imagens — que podem ser mais ou menos ràpidamente discutidos como se não fizessem parte do «conteúdo» do poema, da mensagem ou doutrina. A «forma», como sugerimos acima por aposição, é a técnica e o estilo. Inclui todos os elementos que um esteta pode conceber como justificando uma visão da arte como pura, não-conceptual, não-didáctica. É tudo aquilo que a velha teoria retórica poderia chamar ou «disposição» ou «elocução». É o que Aristóteles, na *Poética*, chama «meio» (dicção e música) e «maneira» (espectáculo). Assim a «forma» não é idêntica, pelo menos à primeira vista, a *todo* o carácter que uma obra possa ter, como no ponto de vista radical do expressionismo monista. «Forma», no sentido dos últimos trezentos ou quatrocentos anos de crítica literária, é apenas uma pálida analogia da ideia ou essência aristotélica, pela qual a «matéria» é *formada* nalguma coisa (a pedra em estátua, ou algo menos identificável do que pedra na própria

---

[1] Ver, por exemplo, Gilbert, p. 202, 470, 492, 500, Dante (*Letter to Can Grande*) e Tasso (*Discorsi*); Gregory Smith, I, 266, William Webbe; René le Bossu, *Traité du poème epique*, 1675, «*Livre Second, De la matière du poème epique*»; «*Livre Troisième, De la Forme du poème epique*»; e Cap. XXII, p. 579, Arnold acerca de Wordsworth; pp. 584-5, Gautier em *Emaux et Camées* e Wilde («A forma é tudo»). E ver Cap. II, p. 47.

pedra). Apenas uma analogia ténue ou inferior, dizemos nós. Todavia é pelo menos tão clara e boa como a mais oposta analogia platónica (encontrada em Scaliger e mais recentemente nos críticos de Chicago) segundo a qual a «matéria» é a pura fonética, sem significado, o som físico, das palavras (se tal coisa pode ser concebida), e «forma» é a ideia da história, ou outro significado imposto às palavras. A nossa exposição preferiu utilizar a convenção de que «matéria» é o conteúdo ou mensagem das obras literárias, tanto quanto possam ser desembaraçadas da sua densa formalidade, e «forma» é toda aquela complicação e estilização que nas épocas passadas foi considerada de uma maneira ou outra como sendo estranha ao assunto — uma espécie de ornamento, recomendação, fortificação, roupagem, ou coisa no género. No entanto, a nossa concepção final, implícita em toda esta narrativa, e em qualquer momento de discussão a que nos tenhamos dado, é a de que «forma» com efeito abraça e penetra a «mensagem» de uma maneira que constitui um significado mais profundo e mais substancial do que uma mensagem abstracta ou um ornamento separável. Tanto na dimensão científica como na abstracta, na dimensão prática como na retórica *há* a mensagem e o meio de transmitir a mensagem, mas a dimensão poética é exactamente aquele significado dramàticamente unificado que é co-finito com a forma. Isto é verdade, tanto no sentido de que todo o discurso verbal, por menos poético que seja, tem este aspecto poético, como no sentido mais especial de certos casos de discurso verbal serem quase insusceptíveis de leitura abstracta da mensagem, e estes são poemas (em verso e em prosa) no sentido mais especial e excelente.

A poesia é verdade de «coerência» mais do que verdade de «correspondência», como por vezes se diz hoje em dia.

Ouvimos Sir Philip Sidney dizer que o poeta «nada afirma e, portanto, nunca mente». E Wilde, na veia de espírito que lhe era peculiar: «Mas afinal que é uma bela mentira? Simplesmente aquela que é a sua própria evidência».

É claro que existe uma estreita relação interna entre esta espécie de «forma» e a tensão de valores e emoções nas quais estivemos a insistir algumas páginas atrás. Uma tal tensão pode ocorrer em níveis estruturais ou em detalhes locais de símbolos e de metáforas. Pode ser lida de vez em quando como significado metafórico em poemas ou como carácter ou dimensão metafísica estendendo-se através dos poemas e constituindo a sua muito «imitativa» relação com o mundo da realidade, que com a sua ajuda e neles vimos a conhecer. Por excelentes razões a *discordia concors* da metáfora metafísica ou símile pareceu a alguns críticos da nossa geração o próprio tipo e cume da estrutura poética. Uma tal figura é pelo menos um modelo reduzido, uma miniatura manejável, na qual um crítico pode mais ou menos ràpidamente escrutinar certas características:

a confrontação não-literal do veículo e do teor, a atracção de valores e de sentimentos opostos — os amantes, os seus suspiros e angústias, e o controle voluntário, a repressão, a geometria e o compasso.

Falemos ràpidamente agora em elogio da metáfora. Observemos que a metáfora combina o elemento da necessidade ou universalidade (a principal qualidade poética que Aristóteles notou) com aqueloutros elementos concretos ou específicos que estavam implícitos nos requisitos de Aristóteles para o objecto mimético. A metáfora é a união da história e da filosofia, que foi a principal premissa da *Defence* de Sidney. E a metáfora parecia ser a única estrutura verbal capaz de realizar esse feito. Podemos ter os nossos universais nos princípios totalmente conceptualizados da ciência e da filosofia. Podemos ter detalhes específicos nos jornais e nos registos de julgamentos e revelações de casos psiquiátricos. Mas é apenas na metáfora, e portanto *par excellence* na poesia, que encontramos a união mais radicalmente e relevantemente fundida do detalhe e da ideia universal. Em si próprio, o detalhe é relativo à informação, e é o objecto característico da investigação do historiador. Todavia ele entra nos poemas, e os poemas começam com ele e a partir dele, e o historiador está na feliz posição de não ter necessàriamente de renunciar à crítica. A metáfora é o âmbar universal para a preservação e realce das migalhas e trivialidades do facto histórico. «Bonito! em âmbar para observar as formas, Dos cabelos, ou palhas, ou pó, ou larvas, ou vermes! As coisas, como sabemos, não são nem ricas nem raras, Mas pensem de que maneira chegaram ali.» Porque não é um facto universal e não é universalmente admirado o facto de os homens deverem utilizar sapatos com tacões de cortiça. Mas juntamente com certas ideias de vaidade e de frivolidade, e com água salgada (na balada de *Sir Patrick Spens*), os sapatos têm um significado humano permanente e importante, universalmente concebível. Um navio de guerra britânico do ano 1838 torna-se pelas normas navais modernas uma pequena tina de madeira altamente vulnerável. Mas na elevada perspectiva oblíqua com o pôr-do-sol laranja e vermelho da iluminação de Turner, temos ainda *The Fighting Téméraire*. As metáforas são as conclusões permanentes e necessárias da poesia tiradas de premissas variáveis e contingentes. Outros universais são abstractos, e são-no mesmo *a priori*, de modo tautológico. (Uma rosa é uma rosa...) A metáfora é um substantivo — ou um falso substantivo — universal.

É certo que a metáfora em poesia não é a mesma coisa que a metáfora na teoria poética. Contudo, uma teoria metafórica da poesia é quase necessàriamente uma teoria de múltiplas incidências e, portanto, uma teoria histórica e uma teoria perspectiva. Não sustenta concepções històricamente separadas e opacas, mas uma visão translúcida e contínua da história como panorama e progresso. A teoria implícita na

nossa narrativa considera três focos principais ou três ideias mais radicais na história da crítica literária, considera-as inter-relacionadas e reconciliáveis e não aspira a afastar nenhuma das três. Assim reconhecemos: (1) a mimética, ou aristotélica, que faz justiça ao mundo das coisas e aos valores reais e impede que a nossa crítica seja meramente idealista; (2) a emotiva (desenvolvida talvez com maior subtileza por Richards), que faz justiça à resposta humana aos valores e impede que a crítica fale demasiado acerca da ética ou da física; (3) a expressionista e linguística (a crociana *par excellence*), a qual faz justiça ao conhecimento do homem como reflexivo e criador e impede que a crítica fale da poesia como um registo literal de coisas ou de respostas. O nosso relato da história crítica diz que a segunda e a terceira destas ideias radicais estão presentes em Aristóteles, juntamente com a primeira, embora a terceira, a expressionista, seja seguramente a mais fraca das três e a menos explìcitamente desenvolvida. Parece-nos que estas ideias podem ser os principais pontos de referência para uma crítica infinitamente variável de *todos* os poemas. Isto é, não há poemas que, tal como uma escola académica dos nossos dias pretende, sejam exclusivamente «miméticos», e que portanto não deveriam ser permitidos como leitura expressionista ou simbólica; e recìprocamente, todos os poemas «simbólicos», se forem poemas verdadeiros, são em certo sentido «miméticos» e dramáticos. Finalmente, parece-nos que a metáfora não é sòmente, em sentido amplo, o princípio de toda a poesia, mas é também inevitável na crítica prática, e nela será activa na medida em que a crítica se move para além do relato histórico ou do exercício académico.

Estas observações implicam também o princípio pelo qual avaliamos a história dos celebrados «géneros», «espécies» literárias, «tipos» ou «modos» — não desejando adoptar nenhum destes géneros nem qualquer das suas modificações como pontos autorizados de referência ou de fixação no nosso esquema de avaliação literária, nem por outro lado seguir a atitude de Croce, ao recusar reconhecer qualquer espécie de valor, ou fazer qualquer uso destas entidades tècnicamente definidas. A evolução da crítica produziu quatro, talvez cinco, concepções de géneros suficientemente dominantes nas suas épocas para servirem de foco para o todo poético. Cada uma destas (talvez com uma excepção) parece ter tido as suas vantagens; todas permitiram uma certa compreensão, não sòmente de um género literário, mas de toda a estrutura poética, e do seu problema. A concepção de Aristóteles era dramática, ou mais precisamente trágica (com sugestões para uma concepção do cómico semelhante), e isto teve a grande vantagem de abrir o mais amplamente «dramático», o èticamente problemático e tensional aspecto da poesia como todo. *Peri Poiētikēs* — Sobre a Arte de Ficção. Aristóteles, se for lido sèriamente, tem algo a dizer sobre todos os géneros poéticos. A outra concepção básica é a de

Horácio, conversadora, epistolar, idiomática, irónica, satírica—apesar de todas as doutrinas defuntas acerca do drama que Horácio consegue embalsamar com o seu delicado espírito. Esta concepção tem a vantagem de abrir o aspecto linguístico, idiomático, o metafórico e, nesse sentido ainda, o aspecto «dramático» de toda a poesia. Em seguida vem a elevada, grandiosa e extática concepção de Longino—que em geral talvez encerre maiores perigos e confusões do que vantagem afectiva, e não é uma concepção dependente dos géneros literários (mas precisamente o contrário) a menos que a olhemos como dando uma grande contribuição (via Boileau) para o novo género do «heróico» no terceiro quartel do século XVII. Aqui estava uma perspectiva que era quase completamente inflacionista e má, não olhando para o reino do espírito e da palavra, onde a poesia realmente existe, mas para um gigantorama de estimulações grosseiramente directas, de pompa e aparato, tambores, duelos, guerras, espectros, altos protestos de luxúria, honra e valor. Entretanto, nos mesmos ensaios de Dryden que defendem o heróico, é afirmada uma teoria do espírito cortês e do ridículo, e no tempo de Pope e de Swift isto vem a parecer um segundo tratamento do ideal conversador e satírico de Horácio. E em estreita ligação aparece o género trocista do anti-heróico ou burlesco. (Tanto um como outro são, tal como a sátira original de Horácio, normas de género, mais pela implicação da prática dominante e feliz, do que por qualquer teoria claramente enunciada.) Por fim, o ciclo dos géneros é completado na era dos românticos com o agora afectuosamente recordado ideal lírico e a sua opinião de que um poema longo é uma contradição de termos. Isto tinha a vantagem de vir explorar uma nova concepção de «expressão», uma visão da subjectividade como cognição e como sentimento, e da metáfora como o modelo de escala reduzida e pedra-de-toque de toda a questão poética. Depois desta revolução de Copérnico, das formas dramáticas, épica e satírica até à lírica, não houve novas teorias sobre os géneros [1]. As teorias depois disto foram retornos quer às ideias

[1] «As formas que ele [Friedrich Schlegel] considera apropriadas ao seu gosto e que são próprias, acima de tudo, do temperamento reflexivo, irónico, do espírito moderno são o fragmento, o diálogo (*das Gespräch*), a rapsódia, o arabesco, a comédia irónica, e o aforismo especulativo, satírico ou polémico. Todas estas são formas «mistas» («Todas as formas puras, clássicas», diz ele em *Lyceum*, fragmento 60, «são agora absurdas») ...O solilóquio lírico, tão indicativo de uma espécie tardia e diferente de romantismo do século dezanove, é para Schlegel um modo invejável, mas certamente primitivo e inferior. Ao contrário destas formas, que têm pelo menos um carácter histórico esporádico em comum, a forma do romance é radicalmente nova e sem história contínua. O romance (*der Roman*) representa para Schlegel a invenção mais significativa da moderna sensibilidade analítica. Está relacionado, pelo seu propósito filosófico e discursivo, não com a epopeia clássica, mas com o poema didáctico, cujo único e

clássicas de grandeza, como em Arnold, quer à ideia romântica do momento liricamente intenso, como com os imagistas do começo do século xx. Ou então eram cada vez mais subtilmente e dialècticamente misturadas obliterações da velha ideia de género, como nos monólogos dramáticos e idílios do século xix, e depois as variedades do simbolismo, pós-simbolismo, e posteriormente o surrealismo. O interlúdio dos géneros de versos de porcelana, com os Parnasianos, não chega a ter importância.

8

Talvez se procure uma solução compreensiva, uma junção paradoxal, que possa apreender, mesmo em estase precária e momentânea, o conjunto do problema. Isto aparece hoje na pergunta tão frequentemente feita ou implícita: uma teoria poética deve ser platónica (preocupada com significados, embora sejam apenas significados análogos) ou aristotélica, preocupada, como alguns críticos parecem supor, apenas com estruturas — estruturas de significado que são em si próprias, como estruturas, desprovidas de qualquer significado e não uma modificação ou possibilitação dos significados que estão estruturados? Para que concepção se deve inclinar a teoria poética? Ou, talvez melhor, por que é que deve ser feita tal pergunta? A razão parece encontrar-se numa espécie de padrão de três fases dos valores humanos, que pode ser exposto grosseiramente do modo seguinte: Existe (1) o nível mais fácil e mais baixo de prazer sensorial e dor, terminal na sua forma própria, inexplicável, mais ou menos opaco. Há — saltando para o outro extremo — (3) o valor espiritual, ético e religioso, terminal também, por forma diferente, no sentido de não haver apelo ou sanção mais alta. E há depois entre eles (2) algo do que Kant viu (o que o fez fechar uma brecha do seu sistema com a *Critique of Judgment*). Isto é, há um prazer estético, um prazer da arte, que se divide em duas espécies: (A) o não-referencial e platónico, uma forma de prazer sensório-intelectual (como o papel de parede e os arabescos), terminal ainda na sua própria forma — e (B) o referencial ou simbólico, o prazer antiplatónico da arte, especialmente o prazer da poesia. Mas esta espécie de valor estético é uma concepção instável. Ela quase inevitàvelmente convida a ser reduzida — para cima ou para baixo — a (1) valores sensoriais, prazer e dor (a descrição das flores e dos perfumes de Eden, diz Addison, é mais agradável do que a

---

maior espécime é a *Divina Comédia* ... o romance não é uma forma de arte consistente; não é em sentido restrito um género...» (Victor Lange, «Friedrich Schlegel's Literary Criticism», *Comparative Literature*, VII, Outono, 1955, p. 299).

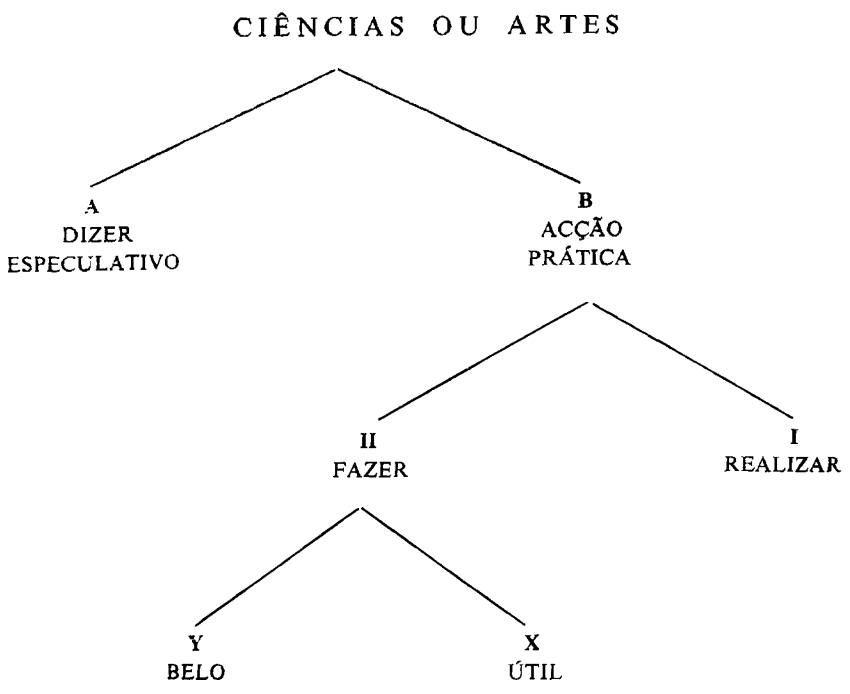
descrição do enxofre e do fumo no Inferno) — ou para (3) os valores éticos e religiosos conceptualizados (a poesia, diz a velha teoria didáctica, deve ensinar lições correctas).

O grande problema, para o teórico, deveria ser como evitar estas tentações, ou talvez melhor, como abraçar as duas e assim ter uma teoria dupla e paradoxal. A sua melhor possibilidade de o fazer, como nós sugerimos, encontra-se no curioso facto da metáfora, que é uma combinação do concreto e do significativo, uma reconciliação ou incorporação simultânea dos diversos impulsos emotivos, uma forma de enfrentar e mesmo de se certificar de alguma coisa séria, enquanto ao mesmo tempo se declina o xadrez didáctico que a natureza está sempre a empurrar para a frente — tanto para o artista como para o teorizador.

Uma teoria da arte não pode manter-se sem ter pelo menos dois termos-chave — que se oponham parcialmente um ao outro, impedindo que a teoria caia na tautologia ou no literatismo. Ao mesmo tempo, não se pode considerar uma teoria, a menos que tente pôr em relação reconciliada e necessária estes dois termos, ou tente ver cada um deles intimamente através do outro. Os dois melhores termos críticos, os mais simples, inclusivos, e inevitáveis, são talvez *fazer* e *dizer* (se o último for compreendido como incluindo o seu complemento expressionista o termo *ver*—«Aquele que vê é sempre aquele que diz»). Ou *Criação e Descoberta*, como reza o título de um recente livro de um filósofo estético. *Fazer*, a ênfase aristotélica, e *dizer-ver*, a platónica e romântica. A justificação deste arranjo é a impossibilidade de os dois termos poderem jamais estar completamente juntos sem o colapso e a perda da poesia, e a igual impossibilidade de poderem ser tomados em estrita dicotomia ou separação, sem a mesma perda. Sob estes dois títulos complementares mas opostos podemos ordenar uma lista infinita de antíteses que emergem em várias fases da argumentação crítica: drama *versus* depoimento, metáfora *versus* facto literal, concreto *versus* abstracto, todo *versus* parte, a estrutura total *versus* clarão longiniano ou crociano, inclusão *versus* exclusão, prazer *e* dor *versus* prazer *ou* dor, *harmonia* aristotélica *versus* *mimēsis* aristotélica, arte em geral *versus* arte romântica ou clássica; finalmente, e ainda bàsicamente, a obra *versus* o autor ou o auditório. A arte ou a poesia é a situação peculiar em que vemos cada membro de cada par dentro ou através do seu oposto: fazer através de ver e dizer através de fazer.

Algo se pode aprender, algo de definitivo, com os mais abstractos esquemas dos filósofos. Lancemos um olhar conclusivo sobre a classificação aristotélica e escolástica das actividades mentais do homem, recentemente reavivadas nos escritos estéticos do filósofo neo-escolástico Jacques Maritain. As actividades mentais sistemáticas (artes e ciência), diz a tradição, ou são especulativas (como a metafísica e a matemática) ou

práticas, e as práticas ou estão relacionadas com o realizar (ética e política) ou com o fazer (artes), e estas actividades do fazer são ainda divisíveis em artes úteis e artes belas — sendo estas a categoria onde encontramos a poesia. Talvez, embora não desejemos discutir isto em ar de polémica contra os estetas da pintura ou da música, a poesia seja *a* arte bela. O Senhor Maritain pensa que aquilo a que ele chama «poesia», um princípio de comunhão subjectiva com a realidade objectiva, é a essência de todas as belas-artes. Com efeito, o princípio verbal tal como trabalha na poesia, mais pronunciadamente do que nas outras artes, põe pelo menos especial ênfase na relação de tensão que se estabelece entre a arte bela (especialmente a poesia) e as outras artes, e entre a arte em geral e as ciências. Há uma duplicação de arte e de arte bela, em duas fases, da sua direcção genérica não especulativa, para trás, através do estado de *fazer* (distinto de realizar), para o estado de *belo* (distinto de útil). Este último, o estado de *belo*, é aquele em que o agir toma de forma peculiar o aspecto da especulação (ver-dizer). Imaginemos o seguinte diagrama:



E recitemos assim as mais amplas lições da história crítica: (1) Uma filosofia pragmática geral provoca o colapso de A e B, e não há portanto possibilidade de surgir um problema sobre a arte. «Quando olhamos para um quadro, ou lemos um poema, ou ouvimos música», diz Richards, «não estamos a fazer algo de diferente do que estivemos a

fazer no nosso caminho para a galeria ou quando nos vestimos de manhã» [1]; (2) O funcionalismo, na teoria da arte (mesmo num enquadramento escolástico de referência geral) provoca o colapso de X e Y, repetindo e completando a redução pragmática geral de A a B. «Fazer um tubo de esgoto», diz Eric Gill, «é trabalho de artista tanto como fazer quadros ou poemas» [2]; (3) As versões platónicas da arte e da beleza (incluindo talvez a teoria neo-escolástica do Senhor Maritain) e as versões totalmente idealistas do expressionismo, como a de Croce, põem uma «beleza» transcendente de certo modo especial em Y, embora por definição de transcendente esta beleza esteja também em toda a parte e seja portanto o objecto próprio da mais generalizada actividade especulativa. «Se um epigrama é arte», diz Croce, «por que o não será uma simples palavra?» [3]; (4) A teoria didáctica da arte, desde Platão aos nossos dias, completa também pela sua forma própria o movimento do retorno (da direita para a esquerda na nossa representação especial), e rege a arte pelas rígidas normas de A, a verdade conceptual. Isto é, a poesia torna-se a arte de *dizer* alguma coisa *correcta* acerca de Deus, ou da natureza, ou de alguma actividade humana. Quem saberá melhor, pergunta Sócrates, levar um barco durante uma tempestade: um piloto ou um poeta?

Mas em conclusão o que fica é que uma teoria da arte poética ou bela deve fazer algo de diferente. Deve afirmar em vários idiomas, com vários estratagemas, de acordo com as exigências da dialéctica do tempo, o carácter especial de Y (poesia) como uma unidade tensional do fazer com o ver e o dizer.

---

[1] *Principles of Literary Criticism* (Nova Iorque, 1934), p. 16.
[2] Eric Gill, *Art* (Londres, 1935) p. 4.
[3] *Aesthetic*, trad. de Douglas Ainslie (Londres, 1922), p. 13.

Fontes e anotações

Este livro não é profuso em anotações. Elas procuram ser um guia que permita a verificação da maneira como utilizámos as fontes e uma pequena orientação para leituras ulteriores. Indicam-se a seguir algumas obras directamente relacionadas com o livro, no seu conjunto, ou referentes a grandes partes dele. Por vezes, essas obras são citadas por títulos abreviados ou simplesmente pelos nomes dos seus autores. O leitor compreenderá fàcilmente as referências consultando a lista.

Abrams, Meyer H.: *The Mirror and the Lamp.* Nova Iorque: Oxford University Press, 1953.

Alden, Raymond M. (ed.): *Critical Essays of the Early Nineteenth Century.* Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1921.

Atkins, J. W. H.: *English Literary Criticism.* I, *The Medieval Phase.* Cambridge: At the University Press, 1943; II, *The Renascence.* Londres: Methuen & Co. 1947; III, *The Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Londres: Methuen & Co., 1951.

Atkins, J. W. H.: *Literary Criticism in Antiquity*, vols. I e II. Cambridge: At the University Press, 1934.

Baldwin, Charles S.: *Ancient Rhetoric and Poetic.* Nova Iorque: The Macmillan Company, 1924.
Medieval Rhetoric and Poetic. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1928.
Renaissance Literary Theory and Practice. Nova Iorque: Columbia University Press, 1939.

Bate, Walter J.: *From Classic to Romantic, Premises of Taste in Eighteenth-Century England.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946.

Bate, Walter J. (ed.): *Criticism: The Major Texts.* Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1948.

Baugh, Albert C.: *A History of the English Language.* Nova Iorque: D. Appleton-Century Company, 1935.

Baugh, Albert C. *et al.*: *A Literary History of England.* Nova Iorque: Appleton-Century-Crofts, 1948.

Bosanquet, Bernard: *A History of Aesthetic.* Londres: Swan Sonnenschein & Co.; Nova Iorque: Macmillan & Co., 1892.

Bosker, Aisso: *Literary Criticism in the Age of Johnson.* Groningen: J. B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij, 1930; edição revista, 1953.

Bray, René: *La Formation de la doctrine classique en France.* Dijon: Maurice Darantière, 1927.

de Bruyne, Edgar: *Études d'esthétique médiévale*, vols. I, II, III. Bruges (Bélgica) «De Tempel», 1946.

Carritt, E. F.: *Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges.* Oxford: Oxford University Press, 1931.

Clark, Alexander F. B.: *Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830).* Paris: Librairie Ancienne Édouard Champion, 1925.

Crane, Ronald S. *et al.: Critics and Criticism Ancient and Modern.* Chicago: The University of Chicago Press, 1952.

Croce, Benedetto: *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trad. de Douglas Ainslie, 2.ª ed. Londres: Macmillan and Co., 1922.

D'Alton, John F.: *Roman Literary Theory and Criticism.* Londres e Nova Iorque: Longmans, Green and Co., 1931.

Durham, Willard H. (ed.): *Critical Essays of the Eighteenth Century.* New Haven: Yale University Press, 1915.

Eliot, T. S.: *The Use of Poetry and the Use of Criticism, Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1933.

Gilbert, Allan H. (ed.): *Literary Criticism Plato to Dryden.* Nova Iorque: American Book Company, 1940.

Gilbert, Katherine E., e Kuhn, Helmut: *A History of Esthetics.* Nova Iorque: The Macmillan Company, 1939; Bloomington: Indiana University Press, 1953.

Greene, Theodore M.: *The Arts and the Art of Criticism*, 2.ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Jaeger, Werner: *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, trad. de Gilbert Highet, vols. I, II, III. Nova Iorque: Oxford University Press, 1939-44.

Jonas, Leah: *The Divine Science, The Aesthetic of Some Representative Seventeenth-Century English Poets.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1940.

Munro, Thomas: *The Arts and Their Interrelations.* Nova Iorque: The Liberal Arts Press, 1949.

O'Connor, William V.: *An Age of Criticism 1900-1950.* Chicago: Henry Regnery Company, 1952.

Rader, Melvin (ed.): *A Modern Book of Esthetics, An Anthology.* Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1935, 1952.

Roberts, William Rhys: *Greek Rhetoric and Literary Theory.* Nova Iorque: Longsmans, Green and Co., 1928.

Saintsbury, George: *A History of Criticism and Literary Taste in Europe,* vols. I, II, III, 4.ª ed. Edimburgo e Londres: William Blackwood & Sons, 1949.

Schorer, Mark *et al.* (eds.): *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment.* Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1948.

Shipley, Joseph T. (ed.): *Dictionary of World Literature: Criticism — Forms — Technique.* Nova Iorque: The Philosophical Library, 1943.

Smith, G. Gregory (ed.): *Elizabethan Critical Essays,* vols. I e II. Oxford: Oxford University Press, 1937.

Smith, James H., e Parks, Edd W. (eds.): *The Great Critics, an Anthology of Literary Criticism,* Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1951.

Spingarn, Joel E. (ed.): *Critical Essays of the Seventeenth Century,* vols. I, II, III. Oxford: At the Clarendon Press, 1908-9.

Spingarn, Joel E.: *A History of Literary Criticism in the Renaissance.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1899.

Stallman, Robert W.: *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948, Representing the Achievement of Modern British and American Critics.* Nova Iorque: The Ronald Press Company, 1949.

Warren, Jr., Alba H.: *English Poetic Theory, 1825-1865.* Princeton: Princeton University Press, 1950.

Wellek, René: *A History of Modern Criticism: 1750-1950.* I, *The Later Eighteenth Century;* II, *The Romantic Age.* New Haven: Yale University Press, 1955.

Wellek, René: *The Rise of English Literary History*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1941.

Wellek, René e Warren, Austin: *Theory of Literature*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1949.

Zabel, Morton D. (ed.): *Literary Opinion in America*. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1951.

Os títulos de publicações científicas e críticas são, por vezes, abreviados da seguinte forma :

AJP	*The American Journal of Philology.*
ELH	*ELH: A Journal of English Literary History.*
JEGP	*The Journal of English and Germanic Philology.*
JHI	*Journal of the History of Ideas.*
MLN	*Modern Language Notes.*
MLQ	*Modern Language Quarterly.*
MLR	*The Modern Language Review.*
MP	*Modern Philology.*
PQ	*Philological Quarterly.*
SP	*Studies in Philology.*
PMLA	*Publications of the Modern Language Association of America.*
RES	*The Review of English Studies.*
TLS	*The Times Literary Supplement.*

ÍNDICE REMISSIVO [1]

Abelard, Peter, 92, 94.
Abelson, Paul, 176.
Abercombrie, Lascelles, 620.
Abrams, Meyer H., 426, 597, 640, 755.
Academia (Platão), 85, 103, 234.
Académie de Poésie et de Musique, 329.
Académie Française, 321, 529.
Accademia della Crusca, 529.
Accademia Pontaniana, 598.
Acção (em ficção e drama), 813-20.
  Ver também Enredo.
Adams, Henry, 157.
Adams, J. Donald, 826.
Addison, Joseph, 133, 242, 246, 250, 251, 260, *281-2*, 289, *307-18*, 326, 344, *346-9*, 354-6, 362, 367 372, 393, 396, 412, 434, 457, 462, 529, 653, 861, 888;
  o seu *Catão*, 251;
  «Falso *wit*», «*wit* misto», 281, 311, 312;
  prazeres da imaginação, 312, 313, 317, 458;
  o sublime, 346-7, 356;
  perfeição *versus* génio, 347-8;
  tragédia, 354-6.
Ad Herennium, 129, 137, 177-8.
Adler Mortimer, 401.
Ágato, 16, 25.
Agesandro, 325.
Agostinho, Santo, 92, 94, 139, *153-6*, 160, 164, 175, 188-90, 303, 469, 773, 805, 876, 881;
  afinidade entre sujeito e objecto, 154;
  relação de beleza com unidade e diversidade, 154-5, 175;
  símbolos na Escritura, 156;
  «Queda Feliz», 881.
Ainslie, Douglas, 599.
Akenside, Mark, 315.
Alberto Magno, 160.
Aldridge, A. O., 356.
Alegoria, 183-8, 202, 450, 479, 818.
  Ver também Símbolo.
Alembert, Jean Le Rond d', 319, 335.
Alison, Archibald, 369.
Allen, Hervey, 574.
Allen, Robert J., 289.
Ambiguidade (trocadilho), 89, 90, 137, *755-61*, 864.
Ambrósio, Santo, 154, 175.
Analogia. *Ver* Metáfora, Símbolo.
Analogistas, 91, 111.
Andrewes, Lancelot, 270.
Anomalistas, 111.
Antigos e modernos, 101, 219, 226, 260, 266-7, 319, 524, 626, 861.
Antiphanes, 44.
Antiquarismo, gosto pelas antiguidades, 102, 324, 440, 637, 647.
Ápio, 250.
Apolodoro, 124.
Apolónio de Rodes, 100.
Apolónio de Tiana, 147.
Apuleio, 517.
Aquino, São Tomás de, 157-64, 165-6, 167, 182-6, 203, 301-3, 310, 401, 602, 859-81;
  distinção entre Deus e as suas obras, 157;
  beleza como «divino nome», 158;
  perfeição, harmonia, brilho, 159-60, 165, 859;
  beleza como transcendental, 161, 162-3, 602;

[1] Os números em itálico indicam as passagens mais importantes referentes ao respectivo nome ou assunto.

contemplação tranquila, 160;
na poesia, 163;
o sentido das Escrituras, 182-3.
Archer, William, 822.
Argumento. *Ver* Enredo.
Ariosto, Ludovico, 193, 198, 199, 202, 218, 499, 630-1, 860.
Aristarco, 100.
Aristófanes de Bizâncio, 14-16, 25, 62, 66, 76, 100, 214, 258, 499.
Aristóteles, 26-8, *33-48*, *49-68*, 75, 79, *85-93*, 96-102, 103-4, 109, 112, 115, 128-30, 137, 142, 145, 148-59, 163-5, 188, 191, 192, 196-202, 205, 207-8, 218, 223, 226, 233, 235, 241, 249, 250-4, 257-8, 286, 310, 321, 322, 401, 403-4, 439, 444, 448, 483, 506-7, 523, 525, 588, 600, 620, 628, 662-3, 666, 672, 726, 756, 768, 780, 787, 799, 814-15, 817-20, 826, 840-2, 845-8, 853, 858, 860-1, 869, 873, 875, 882-7, 889;
sobre a doutrina das formas de Platão, seus pontos de vista, enteiéquia, 34-6;
relação da *Poética* com a filosofia, 37, 320, 882-3;
o universal, o ideal, imitação, 38-41, 208, 858, 885-6, 889;
tragédia como género, extensão, estrutura, totalidade, 41-3, 103, 104, 241, 250-1, 258, 285, 353-4, 521-2, 886;
lógica do drama, unidade, seis elementos, 44-7, 51-2;
géneros literários, definição de tragédia, 49-50;
catarse, 50-1, 115, 251, 352, 353, 357, 391, 523, 726, 843, 862, 875;
enredo e carácter, tendência da moral, 51-3, 223, 233, 320;
hamartia, boa e má sorte, 54-9, 258, 662;
peripeteia e *anagnōrisis*, 42-3, 59-60, 321;
definição de comédia, 61, 112, 251-4, 257;
catarse cómica, 62;
velha e nova comédia, nomes característicos, caracteres, deficiência cómica, 62-7, 109;
resposta a Platão para rebater os argumentos deste contra a poesia, 68-9;
a sua *Retórica*, 79, 85-7, 283, 380, 858;
retórica e dialéctica, prova, verdade, 86-7;
definição da retórica, 88;
estilo verbal, 88, 90.
Arms, George, 429.
Arnold, E. Vernon, 91-2.
Arnold, Matthew, 149, 282, 458, 510, *519-44*, 546, 554, 575, 579, 582, 587, 593, 637, 710-11, 743, 770, 780, 782-3, 799, 813-14, 844, 863-4, 867, 883, 888;
didacticismo, 510, 863;
resistência no lirismo, 524;
paixões permanentes, 525;
diálogo do espírito consigo mesmo, 524;
classicismo cultural, 526-8;
vulgarização da cultura da classe média, 528;
energia honesta, 530;
magia natural, 530-1;
seriedade autêntica e elevada, 532-4;
substância, assunto, estilo, 533;
falta de simpatia pelo cómico, 534;
poesia como criticismo da vida, 536-7, 540, 579, 587;
doçura e luminosidade, 537;
combate com a ciência, 538;
e «Genteel Tradition», 539;
poder poético autónomo, 545-6.
Arquétipo, mítico, 841, 845-8, 853, 857-8, 869.
Arquíloco, 132-3.
Arquimedes, 351, 866.
Arquitectura, 30, 31, 310, 319, 334, 335, 348, 449, 503, 596.
Arte (arte bela), 22-3, 28-32, 38-41, 147, 148-9, 162, 310-20, 329, 332-7, 341, 383, 389, 403, 434, 452-5, 521, 548, 552-61, 565-7, 570, 584-6, 589-92, 622, 836-7, 877-80, 889-91;
em Platão, 21-3, 28-32;

em Aristóteles, 37-41;
em Plotino, 146-7;
na Idade Média, 162, 318, 555;
«*Beaux Arts*», século XVIII, 310-19, 329, 333-6;
clássica *versus* romântica, 441-4;
como expressão social e histórica, propaganda, 552-8, 566, 570;
arte pela arte, 585, 590-2;
forma simbólica, 836-7. *Ver também* Estética, Música, Pintura.
Arte, conteúdo. *Ver* Conteúdo em arte.
Arte (perfeição em poesia), 698-700, 783-4, 790, 808-9, 814.
Arte *(technē, ars)*, em Platão, 16-20, 30-1, 40;
em Aristóteles, 39-40;
na Idade Média, 162, 318.
Artes, Classificação das. *Ver* Classificação das Artes.
Arthos, John, 411.
Ascham, Roger, 205, 262, 535.
Asclépio, 169.
Associação (de ideias e pensamentos), 363-74, 376-7, 462, 468, 486-8, 862.
Atenodoro, 325.
Atkins, J. W. H., notas dos capítulos III a VI.
Atterbury, Francis, 246, 260.
Aubignac, F. Hédelin, Abade de, 206, 222, 860.
Auden, W. H., 73, 522, 722, 744, 847.
Auditório. *Ver* Público.
Auerbach, Erich, 186, 194.
Aulus Gellius, 102.
Austern, Jane, 72.
Averroes, 191.
Avison, Charles, 332, 364.
Aytoun, W. E., 523.

Babbitt, Irving, 334-5, 399, 449, 456, 540, 667, 738, 780, 782-3, 792, 796, 864.
Bacanais, 257.
Bach, Johann Sebastian, 332, 557.
Bacon, Francis, 111, 209, 216, 217, 221, 278, 390, 392, 405, 596, 626, 860.
Baïf, Jean Antoine de, 329.
Bain, Alexander, 382, 678, 683.
Baldwin, Charles S., 129.
Baldwin, E. C., 214.
Bale, John, 626.
Balzac, Honoré de, 539, 595, 685, 808.
Banville, Théodore de, 579, 584.
Baquílides, 132.
Barbauld, Anna Laetitia, 58.
Barnes, William, 532.
Barroco, 331, 396.
Barrell, Joseph, 502.
Barstow, Marjorie L., 416.
Bartas, Guillaume de Saluste du, 272.
Basílio, 190.
Bate, Walter Jackson, 366, 368-70, 462, 486.
Bateson, F. W., 274, 308, 410, 413, 420, 652.
Batteux, Charles, Abade, 319, 335.
Baudelaire, Charles, 334, 539, 558, *574-6*, 576-80, 582, 587, 598, 699, 700-2, 704-6, 708, 721-3, 790, 863;
a beleza através do mal, 574, 582;
a arte penetrada pela moralidade, 575;
magia da arte, 576-9;
satanismo, 580;
dívida para com Poe, 700-1;
«Correspondances», 701, 721, 722.
Baugh, Albert, 529.
Baumgarten, Alexander Gottlieb von, 317, 319.
Beach, J. W., 257, 469.
Beattie, James, 332, 364.
Beatty, Arthur, 421.
Beaumont, Francis, 228, 249.
Beauvais, Vincent de, 94.
Bede, Venerável, 176.
Beers, Henry A., 334, 644.
Beethoven, Ludwig van, 557.
Beleza, *24-6*, 28-9, 139, *143-7*, *149-66*, *173-5*, *315-16*, 335, *375-7*, 383, 388, 389, 391, 446-7, 457, 468, 539, 570-3, *581-3*, 591, 596, 604, *729-31*, 875-6, 878-80, 891;
em Platão, 24-6, 28-9, 103, 145-6, 150, 166, 891;
em Aristóteles, 41-2;
em Maritain, 138-9;
em Kant, 139-40, 149, 161, 335, 446-7, 457, 468, 570-1;

em Plotino, 143-7, 148-55;
em Agostinho, 154-6, 158-60;
em São Tomás de Aquino, 158-66, 174;
da claridade, 173;
em Addison, 316, 375;
e amor, 316, 875;
em Burke, 316, 391-2;
em Hutcheson, 376-7;
em Johnson, 391;
em Arnold, 537;
em Poe, 572-4;
em Baudelaire, 578;
em Wilde, 580-3, 591;
em Pater, 591;
em Schelling, 596;
em Hegel, 596;
definições psicológicas da, 729-30.
Belinski, Vissarion, 552-3.
Bell, Clive, 586, 730, 877.
Bellay, Joachin du, 194.
Bellori, Giovanni Pietro, 383.
Benet, W. R. 426.
Bentham, Jeremy, 496, 499.
Bentley, Richard, 535, 636, 645.
Benziger, James, 164.
Berger, Morroe, 424.
Bergson, Henri, 675-8, 679, 683-5, 713, 784, 804;
lado escuro do espírito, 675;
o cómico e a mecanização, 676;
paralelo entre Nietzsche e, 677.
Berkeley, George, 309, 502, 711-12, 717.
Bernard, Claude, 549.
Berry, Thomas E., 63.
Besant, Walter, Sir, 750.
Bíblia. *Ver* Escrituras Sagradas.
Bieber, Margarete, 325.
Bierce, Ambrose, 430.
Bishop, John Peale, 339-40.
Bizantino, 159, 191.
Blackmore, Richard, Sir, 292-3, 297.
Blackmur, R. P. 825.
Blackwell, Thomas, 421, 440.
Blair, Hugh, 421, 458.
Blake, William, 71, 152, 389, 432, 480, *508-10*, 720, 770-1, 868.
Blavatski, Madame Helena, 711.
Bloom, Hyman, 604, 621.
Blount, Thomas, 272.
Boaventura, São, 92, 174, 182.
Bocácio, 187-8, 202, 204, 259, 687.
Bockh, August, 637.
Bodkin, Maud, 847-8.
Bodmer, Johann Jacob, 438.
Boécio, 175, 876.
Boileau-Despréaux, Nicolas, 69, 124, 192, 203, 204, 249, 259, *285-6*, 320, *344-6*, 396, 434, 440, 627, 872, 887.
Bond, Donald F., 277, 282.
Bon sens, le, 386.
Borel, Petrus, 587.
Bosanquet, Bernard, 157, 620.
Boswell, James, 113, 347, 351, 354, 358, 392, 396, 398-9, 532, 652, 656.
Boucher, Maurice, 456.
Bouhours, Dominique, 261.
Bourget, Paul, 706.
Bourke, Vernon J., 158.
Bowles, William Lisle, 482-3.
Bowra, C. M., 53.
Bowyer, James, 419.
Boys, Richard, 293, 297.
Bradley, A. C., 483, 646, *664-5*.
Bradley, Henry, 637.
Bray, René, 206.
Bredvold, Louis I., 234, 296, 321, 383.
Breitinger, H., 197, 438.
Bremond, Henri, 68-9.
Brett, G. S., 502.
Brewer, Edward V., 455.
Brigham, Clarence S., 338.
Bright, John, 538.
Bronson, Bertrand H., 330-1, 411, 643-4.
Brooks, Cleanth, 59, 773.
Brown, Calvin, 334.
Brown, E. K., 536, 539.
Brown, John, 331, 458, 501.
Brown, Joseph E., 394-5.
Brown, Tom, 332.
Brown de Falkland, Mrs, 643, 645.
Browne, Arthur, 462.
Browne, Richard J., 439.
Browne, Thomas, Sir, 295, 405.
Browning, Robert, 640-2.
Brunetière, Ferdinand, 612, 649.
Bruyne, Edgar de, 159-60, 174-6.
Buda, 868.
Budismo, 540.

Buffon, Georges L. L., 397.
Bullit, John, 312, 462.
Bullit, W. C., 372.
Bundy, Murray W., 278, 462.
Burgum, E. B., 768-9.
Burke, Edmund, 315-16, 322, 326, 356-8, 361-2, 457.
Burke, Kenneth, 415, 691-2, *750-1*, 759, 827.
Burlesco, 520, 860, 887.
Burney, Fanny, 652.
Burns, Robert, 423, 534, 709.
Bush, Douglas, 202.
Butcher, S. H. 34, 38, 41, 51, 56, 63, 65.
Butler, Samuel, 264-5, 414.
Byron, George Gordon, Lord, 348, 378, 386, 421, 457, 500, 531, 537, 695, 796.
Bysshe, Edward, 283, 406.
Bywater, Ingram, 38.

Calímaco, 100.
Calverton, V. F., 563.
Calvino, João, 94-6.
Camerata, 329.
Campano, Giannantonio, 192.
Campbell, A. Y., 108.
Campbell, George, 359, 382.
Campbell, Joseph, 841.
Campion, Thomas, 195, 330.
Canby, Henri Seidel, 647.
Carácter *(ethos)*, 51-2, *63-6*, 525-6, 589, 618, 813-15, 819-20, 822.
Carlyle, Thomas, 445, 454, *512-15*, 530, 537, 570, 634-5, 642-3, 537, 570, 634-5, 642-3, 696, 863.
Carr, H. Wilden, 620.
Carritt, E. F., 29, 447, 458, 598.
Carver, Patrick L., 468.
Casaubon, Isaac, 214.
Cassagne, Albert, 588.
Cassirer, Ernst, 595-6, 694, 712, *831-4*, 844, 868.
Castagnary, Jules Antoine, 458.
Castel, Louis-Bertrand, Abade, 334, 335.
Castelain, Maurice, 216.
Castelvetro, Ludovico, 196-7, 205, 207, 396, 558, 860.
Castiglione, Baldassare, 25, 94.
Catão o Censor, 117, 215.
Catarse, 50-1, 61-2, 115, 250, 352-3, 357, 391, 523, 726, 843, 848, 862, 875-6;
  em Aristóteles, 50-1, 115;
  sentimentalizada, 251, 353, 357, 391;
  cómica, 62;
  em Jung, 848.
Catulo, 102
Caudwell, Christopher, 561.
Cyulus, Conde, 324-5.
Cecília, Santa, 330, 331-2.
Cecílio de Calacte, 124, 126.
Cervantes, Miguel de, 557, 665, 742.
Cesarotti, Melchiorre, 440.
Cézanne, Paul, 586.
Chamier, Frederick, 656.
Chapelain, Jean, 222, 629.
Chapman, George, 193, 198.
Chapman, Immanuel, 154.
Chapman, John Jay, 25.
Charlton, H. B., 197.
Chase, Richard, 830, 843-7.
Chateaubriand, François René, Visconde de, 812.
Chatterton, Thomas, 263, 421, 643-5.
Chaucer, Geoffrey, 72, 176, 179, 180, 184, 187, 207, 217, 259-61, 288, 351, 410, 440, 533-5, 627, 629-30, 637, 861.
Cheek, Leslie, Jr., 621.
Chenu, M. D., 164.
Chesterfield, Philip, Lord, 246, 257, 413, 421, 481.
Christensen, Francis, 276.
Cibber, Colley, 246.
Cícero, Marcus Tullius, 66, *92-4*, *102-3*, 112, *128-9*, 148, 177-8, 191, 199, 215, 216, 219, 258, 271, 274, 277, 304, 320, 385, 506, 861.
Ciência (filosofia da ciência), 348, 445-7, *495-501*, 509-12, 537-8, 554.
Cimabue, Giovanni, 159.
Cíntio, Giraldi, 193, 196-8, 205.
Clark, A. F. B., 124, 345.
Clark, D. L., 129.
Clark, Robert T., Jr., 335, 440, 448.
Classicismo romano, 99-140;
  Horácio, 99-133;
  Longino, 133-40.
  Ver também Neoclassicismo.
Classificação das artes, 345-6.

Claude Lorrain, 323.
Clemente de Alexandria, 190.
Clough, Arthur Hugh, 523, 544.
Coerência, 772, 794, 883-4.
Coleridge, Samuel Taylor, 58, 71, 147, 149, 164, 359, 364, 370-1, 399, *409-34*, 437-8, 442, *461-93*, 508-9, 510, 511, 521, 526, 531, 541, 572-4, 597, 598, 627, 632, 634, 640, 693-5, 703, 720, 734, 741-3, 761, 773, 783-6, 789, 803-4, 862-4, 873, 877;
unidade orgânica, vitalismo orgânico, 164, 486;
criticismo de Wordsworth, 418-21, 425-6, 437-8, 442, 463, 465-70, 475-82.
Biographia, 465-7, 470, 474, 476-8;
imaginação e fantasia, 465-7, 481-2, 484-5;
plagiato, 467-8;
poder *esemplástico*, 468;
compreensão, 469-70, 496;
razão, 469-70, 501, 509;
imaginação primária, 469, 470, 477;
imaginação secundária, 471, 477, 486, 501;
laço entre a natureza e a alma do homem, 472-3;
imaginação como reconciliação dos opostos, 474-7, 480-1, 531, 541, 862, 877;
imitação, 476-7;
espírito *(wit)*, 481-2;
filosofia e poesia, 483-5, 499-500;
o sublime, 485, 487;
unidade de interesse, 488;
extensão do poema, 521.
Collingwood, R. G., 20, 620, 692, 694, 714-15.
Collins, William, 322, 377, 410, 411.
Colvin, Sidney, 336.
Comédia (o cómico), *61-72*, 109, 186-7, 196, 214-15, 219, *242-59*, 454-6, 534, *674-8*, *683-5*, 689, 692, 858, 876, 880, 883, 886;
definição aristotélica, 61;
catarse, 62;
Velha e Nova Comédia, 63-5, 109;
nomes e caracteres, 63-7;
Jonson, 214, 252-3;
Dryden, comédia de humores e de costumes, 245-8;
Meredith, 256-8;
e o espírito *(wit)*, 294-5;
Bergson, 675-8;
Freud, 682-5.
Complexidade em poesia. *Ver* Poesia, Complexidade em.
Comte, Auguste, 451, 501, 546, 553, 554, 580.
Comunicação, 95-6, 275, 282, 300, 558, 564-5, 874.
Condillac, Etienne Bonnot de, 450, 632.
Conflito (opostos). *Ver* Reconciliação, Tensão.
Congreve, William, 248, 256, 259, 293, 436.
Conhecimento e poesia, 16-19, 800-2, 833-4, 848-52.
Conrad, Joseph, 808-12, 821.
Constant, Benjamin, 570.
Conteúdo em arte, importância do, 621, 837-8.
Contexto e significado, 762-8, 769-70, 774-7.
Cook, Albert, 67.
Cook, A. S., 207, 500.
Cooke, Thomas, 656.
Cooper, Lane, 54, 61, 150, 256.
Córax, 76.
Corbière, Tristan, 704, 789, 796.
Corneille, Pierre, *222-33*, 355, 438-9, 535, 616.
Cornford, Francis M., 28, 817.
«Correspondences», sistema baudelairiano de, 693, 701, 721, 722.
Cotton, Charles, 481.
Courbet, Gustave, 547-8, 551, 621.
Courthope, W. J., 187, 646, 866.
Cousin, Victor, 547, 571, 638.
Cowley, Abraham, 262, 276, 278, 281-2, 312, 388, 395, 434, 481-2, 524, 628.
Crane, Hart, 694.
Crane, R. S., 106, 359, 483, 520.
Crashaw, Richard, 270, 745.
Crates, 63.
Cristianismo, 157, 186-7, 321, 443, 542, 553-4, 583, 876.

Croce, Benedetto, 83, 107, 141, 153, 164, 269-70, 295, 477, 483, *598--620*, 663-4, 694, 712-14, 786, 830, 857, 863, 886, 889-91;
doutrina expressionista, 597-8, 857, 886;
neo-idealismo, 599;
os quatro «momentos» do espírito, 599-600;
intuição-expressão, 600-2;
duplo conceito de forma e arte, 602-6;
duplicidade no seu trato do afectivo, 608-9;
«lirismo» da teoria posterior, 609-12;
rejeição de figuras de palavras, géneros, regras, etc., 612-14;
como crítico prático, 614-15;
elemento genético e biográfico do seu criticismo, 615-16;
força e fraqueza do seu sistema crítico, 618-20;
influência, 620.
Crónica Anglo-saxónica, 48.
Cummings, E. E., 563.
Curtius, E. R., 182.

Daiches, David, 426.
Dali, Salvador, 340.
Dallas, E. S., 483, 525-6.
D'Alton, J. F., 104.
Daniel, Samuel, 195.
Dante, Alighieri, *183-7*, 191, 193-4, 198, 431, 440, 479, 532, 533, 557, 617, 769-70, 789, 851, 860, 876, 883;
doutrina simbolista, 183-7, 479;
dicção poética, 194.
Darwin, Charles, 538.
Darwin, Erasmus, 312, 426, 612, 649.
D'Avenant, William, Sir, 240-1.
David, Psalmista, 329.
Davies, Cicely, 321.
Davy, Humphry, Sir, 482.
De Mundo (Aristóteles), 60.
Deane, C. V., 240.
«Decadentes», poetas. *Ver* Poetas decadentes.
Decorum, decoro, *103-15*, 120-1, 278, 358, 385, 612, 870.
Defoe, Daniel, 246, 401, 529, 742-3.
Degas, Edgar, 790.
Deísmo, 392, 540.
Delille, Jacques, Abade, 421.
Demétrio, 129.
Demóstenes, 124.
Denham, John, Sir, 225, 262, 399.
Dennis, John, 250-2, 256, 316, 346, 352-4, 360, 396, 397, 413, 485.
De Quincey, Thomas, 467, 485, 501, *511-12*, 580, 634, 640.
Desbordes-Valmore, Marceline, 704.
Descartes, René, 92, 164, 234, 314, 322, 345, 356, 364, 469, 862, 867.
Dewey, John, 620.
De Witt, Johannes, 237-8.
Dialéctica, 80-2, 86, 92, 162, 271-2, 303-4;
em Platão, 81-3, 86;
em Aristóteles, 86, 92;
como «mão aberta» e «punho cerrado», 91, 271-2;
separada da retórica, 304-5.
Dicção, 194, 290, 301, 345, 326, 521, 815, 819-20, 823-4, 859. *Ver também* Dicção Poética.
Dicção poética, 194, 291, 320, *409-33*, 437-8, 654, 862;
tradição inglesa desde Spenser até Wordsworth, 410-11;
protestos clássico e romântico, 414-15;
Baladas Líricas, 416, 420;
debate de Wordsworth e Coleridge, 417-19;
segundo Wordsworth, 420-1;
primitivismo, arcaísmo, expressão anglo-saxónica, 421-3;
linguagem popular, 423-4;
origens da linguagem poética, 423-5;
dicção poética e o cliché, 426-32.
Ver também Dicção.
Didactismo (didacticismo), 208, *506-8*, *509-13*, *535-7*, 539-41, 545-66 *passim*, 573, 581-3, 698-9;
em Shelley, 506-8, 512;
em De Quincey e a imprensa popular, 509-13;
em Arnold, 535-7;
propagandista, socio-realista, 545-66;
Poe, acerca da heresia do didactismo, 573, 699.
Ver também Moralidade.

Diderot, Denis, 319, 334-5, 449, 453, 458, 497, 570, 632.
Diekhoff, John S., 215.
Diodorus Siculus, 76-7.
Diógenes Laércio, 65, 99.
Diómedes, gramático, 66.
Dion Cássio, 250.
Dionísio de Halicarnasso, 89, 90, 124, 129, 136, 158, 289.
Dionísio Trácio, 91.
Dissociação da sensibilidade, 308, 317, 344.
Dobrée, Bonamy, 665, 667.
Dobroliubov, Nicolai, 551-2.
Dobson, Henry Austin, 584, 656.
Dodds, E. R. 143, 148, 158.
Doering, J. Frederick, 357.
Donato, 66, 112, 181.
Donne, John, 217, 260-1, 270, 273, 282, 295, 361, 482, 653, 717, 788-9, 861.
Dor. *Ver* Prazer-dor.
Dos Passos, John, 673.
Dostoievski, Feodor M., 552, 557, 808.
Dowden, Edward, 531.
Dowlin, Cornell March, 207, 241.
Drake, Nathan, 627.
Drama. *Ver* Comédia, Poesia heróica, Tragédia, Unidades.
Dramática, Poesia. *Ver* Poesia dramática.
Drant, Thomas, 195.
Drummond, William, Sir, 215, 218, 502, 510.
Dryden, John, 135, 188, 195, 219, *221-35*, *239-63*, 272, 274, *276-8*, 281-3, 286-8, 292, 293, 296, 308, 321, 330, 351-3, 360-1, 383, 394, 397, 405, 410, 413-14, 422, 424-5, 440, 499, 530, 534, 535, 628, 653, 796, 814, 860-1, 867, 872, 887;
Essay of Dramatic Poesy, 224-34;
vivacidade, 226-7;
elemento nativo na literatura, 228;
unidades de lugar e tempo, 230, 393;
ritmo da linguagem, 233, 273, 295;
«probabilismo», 235;
poeta laureado, 239;
poeta heróico, 240, 261, 352, 405;
drama heróico, 241-2, 394;
teoria do cómico, 245-7, 252-3;
justiça poética, 248-52;
teoria da sátira, 252;
imitação do modelo clássico, 259-63, 289;
«wit» (espírito), 279, 280, 292, 293, 296, 887;
óperas, 330;
piedade, 353;
dicção poética, 413-15, 422, 424-5.
Du Bos, J. B. Abade, 317, 319, 326, 328, 336, 448.
Ducasse, C. J. 620.
Duck, Stephen, 421.
Duffy, John, A., 159, 160.
Du Fresnoy, Charles-Alphonse, 259, 320, 383.
Dugas, L. M., 683.
Duhamel, P. A., 270-2.
Dunbar, H. Flanders, 185.
Dyer, Edward, Sir, 195.

Eastman, Max, 564, 684-5, 727-9, 745-6, 673, 839.
Ebreo, Leone, 202.
Eby, E. H., 563.
Eisenstein, Sergei, 327.
Elbrodt, R., 202.
ELH: A Journal of English Literary History, 650.
Elias, comentador de Platão, 28.
Eliot, George, 557.
Eliot, T. S., 96, 107, 113, 227, 303, 308, 420, 426, 474, 505, 534-6, 561-3, 574, 591, 653-4, 708, 737-9, 744, 758, 762, 766, 779-81, 782, 785, *787-93*, 795, 804, 812-14, 816-19, 821-2, 844, 865, 868-9, 877, 880;
o seu classicismo, 779-81;
sobre a impessoalidade da arte, 787-8;
acerca dos poetas metafísicos, 788-9;
sobre a função do espírito, 789;
a sua doutrina do correlativo objectivo, 789-90;
criticado por Vivas, 791-2;
e por Winters, 792-4;
sobre poesia e drama, 821-2.
Elledge, Scott, 382.
Ellis, Amanda M., 225.
Ellis, Frank, 211, 657.

Elyot, Thomas, Sir, 204.
Emerson, Ralph Waldo, 539, 563, 695-7, 699, 716, 839.
Emoção. *Ver* Sentimento.
Empatia, 730-1.
Empédocles, 49, 144, 524, 544, 673, 867.
Empirismo inglês, 459.
Empson, William, 292, 749, *755-9*, 768-71;
acerca das «ambiguidades», 755-8;
ênfase psicológica, 758-9;
elementos cognitivos, 759.
Enargia, energia, vigor *(energeia, enargeia)*, 90, 327, 332, 379-80, 392, 399.
Énio, 181, 261, 627.
Enredo *(muthos)*, 51, 196, 223, 232, 233, 249, 521-3, 618, 795, 813-21, 822-4, 866-7.
Épica, poesia. *Ver* Poesia épica.
Epicuro, 101, 115, 117, 256.
Epopeia. *Ver* Poesia épica
Erasmo, 94, 95, 205, 216.
Eratóstenes, 100, 115, 132.
Erixímaco, 169.
Escolástica, 94, 157-63, 173, 174, 183-7, 301, 304, 318, 401, 869, 889-91;
estética de São Tomás de Aquino, 157-65, 302-5;
Joyce e São Tomás de Aquino, 164-7.
Escrituras, Sagradas (Bíblia), 54, 59, 124, 156, 182-3, 185-6, 190, 203, 207, 263, 321, 329, 346, 363, 419, 485, 776, 859, 882;
Novo Testamento, 54, 186, 882;
Job, 59;
Génesis, 124, 345;
Velho Testamento, 186-7, 329;
São Paulo, 881;
símbolos nas, 156;
três espécies de significado espiritual, 182-4. *Ver também* Símbolo.
Escultura, 30, 318-19, 324-5, 335-6, 443, 448, 503, 877;
Laocoonte, 325.
Espectáculo *(opsis)*, 52, 332, 814-15.
Espinosa, 144, 353, 468, 739.
Espírito («wit»), 258, *269-305*, 308-9, 360, 372, 501, 680-4, 788, 798-9, 862, 877, 882, 887;
metafísico, 270, 282, 484, 861;
definição do, 277-9, 293;
faculdade de distinguir semelhanças, 280;
e retórica, 284, 287;
gradações do significado, 291-3;
como princípio da corrupção universal, 292;
espírito e sensibilidade, 359-61;
concepção de Freud, 680-4;
espírito e ironia, 678-9.
Ésquilo, 14, 56, 64, 66, 324, 669-70, 768, 868.
Estética (estéticos, arte, beleza), *142-68*, *173-5*, 182, *311-19*, *332-6*, 344, *360-74*, *383-90*, *400-6*, *444-56*, 462, *468-83*, *502-9*, *546-66*, *569-96*, *597-620*, 694-6, *726-36*, 749, *829-39*;
plotiniana, 142-54;
augustiniana e tomista, 154-63;
em Joyce, *164-8*;
do número da luz, 173-5, 182;
teoria dos sentidos (arte bela, *Beaux-Artes)*, 311-20, 332-9, 344;
de sensibilidade e associação, 359-74;
da natureza ideal, generalidade, grandeza, 383-90, 400-6;
romantismo alemão, 443-57, 462;
Kant, 445-7, 468;
da imaginação romântica, Coleridge e Wordsworth, 467-84;
Shelley e Blake, 502-9;
normas socio-reais, anti-estética, 545-66;
Tolstoi, 553-60;
marxismo, 554-66;
fase da arte pela arte, 569-96;
expressionismo (Croce), 597-620;
do simbolismo e forma simbólica, 693-7, 829-39;
forma afectiva do século xx, 726-36, 748-9. *Ver também* Arte, Beleza.
Esteticismo, 579, 582, 594.
Estilo, 88-90, 110-12, 129, 295-6, 345, 397-8, 399-400, 412, 415, 426, 525, 533-4;
três estilos, 129, 412;
substância como ornamento, 295-7;
sublime, 345;
grande estilo, 525, 533.
Ver também Figuras, Forma, Retórica.

Estóicos (Estoicismo), 91-2, 100, 115--16, 148-9, 159, 181, 270, 273, 287, 353-4, 383, 859.
Estrutura, *42-8*, 744-7, 794, 868.
Ver também Forma, Organismo.
Euclides, 26, 91, 439.
Eumolpo, 135.
Eunapius, 158.
Eurípides, 14, 40, 48, 53, 66, 324, 502, 556, 628, 664, 670-1, 818.
Evans, Bergen, 398.
Evans, Willa M., 330.
Evémero de Messina, 100.
Evenus, 82.
Exactidão (perfeição). *Ver* Addison, Horace, Longino.
Exclusão, unificação pela, 734-8, 765-7.
Expressionismo, 296-7, 554, *597-620*, 638, 817-18, 886-7.
Ver Estética, Croce.

Fairclough, H. R., 104, 109, 112.
Fairfax, Edward, 410.
Falconer, William, 396.
Fantasia. *Ver* Imaginação.
Faral, Edmond, 179.
Farrell, James T., 564.
Faulkner, William, 430, 673, 868.
Fealdade, 61, 579, 604, 874.
Ver também Mau.
Fechner, Gustav, 726.
Fedro, 77-83, 102, 272, 517, 858.
Feibleman, James K., 842.
Feidelson, Charles, Jr., 695, 805, 875.
Félibien, André, 321.
Fenollosa, Ernest, 785.
Ferguson, Adam, 368.
Fergusson, Francis, *814-19*, 820, 867.
Ficção, 807-24 *passim*, 886.
Ficção, tempo de, 811-13.
Fichte, Johann, 452, 455, 466, 467, 471, 502, 508, 510, 730, 863.
Ficino, Marsilio, 207.
Fídias, 26, 31, 103, 147, 236.
Fiedler, Leslie, 844-6.
Fielding, Henry, 72, 242, 252, 255, 258, 259, 263, 387, 457.
Figuras (expressões técnicas), 76, 82-3, 89-91, 116, 125, *128-30*, 131-2, *176-9*, 180-1, 271-2, *282-4*, 298, 419, 584, 612-13, 860.
Ver também Metáfora, Dicção poética, Verso.
Filisteus, filistinismo, 527-8, 582.
Filodemo, 101, 115, 123.
Filóstrato, 209.
Firdusi, 520.
Fiske, George Converse, 105.
Fite, Warner, 25.
Flaubert, Gustave, 547, 579, 595, 649, 668, 808-12, 867.
Flávio Filóstrato, 147.
Fletcher, John, 228, 248.
Foerster, Donald M., 520.
Fonética. *Ver* Análise semântica, Verso.
Fontenelle, Bernard le Bovier de, 261, 314, 451, 497.
Ford, Ford Madox, 782, 808-12, 813-14, 821, 867.
Forma (ideias, universais, *eide*), 24, 26-8, 34-6, 102-3, 115, 142-5, 146, 150-3, 157, 166, 383, 444, 453, 876, 880, 883-4;
e matéria, 47, 115, 144, 153, 383, 444, 594, 884.
Forma (estrutura, imagem, estilo, técnica), 28, 42, 47, 59, 584-6, 785, 883-5;
empregada na obra definida, 883.
Ver também Estrutura.
Forma (como expressão), 606, 613-19.
Ver também Croce.
Forma imitativa, ilusão da, 246, 425, 793 e sgs.
«Forma significante», 586.
Ver também Forma (ideias, universais).
Forma simbólica. *Ver* «Forma simbólica» em Símbolo (simbolismo).
Formalismo, 584-6.
Formalismo parnasiano. *Ver* Parnasiano, formalismo.
Forman, Simon, 652.
Forster, E. M., 722.
Fortoul, Hippolyte, 571.
Fowler, Gene, 428.
Fowler, H. N., 76.
Fowler, H. W., 429.
Fowlie, Wallace, 705-8.
Fox, Ralph, 561.

France, Anatole, 590, 591.
Françon, Marcel, 575.
Frank, Joseph, 811-12.
Frankfurter, Alfred M., 622.
Fraunce, Abraham, 272.
Frazer, James G., Sir, 868.
Freeman, E. A., 531.
Freeman, Joseph, 563.
Freese, John Henry, 57, 87.
Frere, J. Hookham, 15, 376.
Freud, Sigmund, 58, 523, 661, 670, 680, *681-4*, 685-6, 688, 726-7, 747-9, 840-1, 846-9, 850, 864, 875;
  espírito como economia do gasto psíquico, 680-1;
  o cómico e os humoristas, 683-4;
  arte como «satisfação de substituição», 726;
  contribuições para o vocabulário crítico, 749.
Friedman, Melvin, 547.
Frings, Theodor, 423.
Fry, Roger, 586, 709, 730, 877.
Frye, Northrop, 841-3, 846.
Frye, Prosser H., 665-7.
Fulgêncio, 183.
Fulton, Robert, 351.
Furnivall, F. J., 422, 532, 641, 642.

Galeno, 629.
Galileu, 164.
Gargalhada. *Ver* Riso.
Garrick, David, 866.
Garrod, H. W., 532, 647, 654.
Gates, Lewis E., 591.
Gaunt, William, 582, 585.
Gautier, Léon, 637.
Gautier, Théophile, 539, 571, 580, 585, 615, 668, 701, 705, 883.
Gay, John, 370.
Gay, N. N., 558.
Géneros (modalidades ou tipos), 41, 49-50, 102-3, 109, 112-14, 118, 187, *196-200*, 214, 239, 258, 285, 321, 328, 453, 454, 520, 548, 552, *612*, 822, 857-8, 879-80, *886-8*. *Ver também* Decorum.
Génio (grande espírito, originalidade), 132-3, 349-51. *Ver também* Inspiração.
Gentile, Giovanni, 712-13.
Geoffrey de Vinsauf, 178-80, 184.
Gerard, Alexander, 366, 371.
Géricault, J. L. A. T., 621.
Gibson, W. W., 430.
Gide, André, 707.
Gilbert, Allan H., 38, 188, 216.
Gilbert, W. S., 581.
Gilby, Thomas, 157, 159, 161.
Gildon, Charles, 297, 321, 628, 814, 867.
Gill, Eric, 162, 891.
Gillet, J. E., 438.
Gilson, Etienne, 157, 182.
Giorgione, 585.
Giotto, 341, 586.
Glanvill, Joseph, 275, 532, 710.
Glicksberg, Charles I., 564.
Godwin, William, 694-5.
Goethe, Johann Wolfgang von, 152, 325-7, 422, 439, *424-4*, 450, *457-9*, *479-80*, 557, 596, 616, 638, 863, 874.
Gogol, Nicolay, 552-3, 557.
Gold, Michael, 563.
Goldsmith, Oliver, 414, 457, 656.
Goncourt, Edmond e Jules, 588.
Gordon, George, 67, 411.
Georgias de Leontini, 76-7, 82, 84, 88.
Gorki, Máximo, 567.
Görres, Joseph von, 449.
Gosse, Edmund William, Sir, 584, 647.
Gosson, Stephen, 205-6, 209, 273.
Gosto, 316-17, 397, 528.
Gótico, 175, 198, 283, 323, 347-8, 434, 440, 572, 631, 865.
Gotshalk, D. W., 567.
Gottsched, Johann Christoph, 438.
Gourmont, Remy de, 308, 428, 780-1, 787, 865.
Gramáticos, 91-2, 101, 173, 174, 181, 188, 270, 328, 367, 529.
Granville, George, 204, 286, 405.
Graves, R. P., 496, 755, 771-3.
Gray, Thomas, 332, 396-8, 410, 411, 413, 419, 431, 534, 634, 653-4, 656-7, 845.
Green, Julian, 655.
Greene, Theodore Meyer, 752.
Greene, W. C., 19, 68.
Gregório Magno, 190, 881.
Grierson, Herbert, Sir, 223.

Grimm, Jakob e Wilhelm, 637.
Grinnell, Robert, 159.
Gross-Kost, Emile, 548.
Grosseteste, Robert, 160, 174.
Guarini, Giovanni Battista, 193, 198, 860.
Guizot, François, P. G., 526.
Gutenberg, Johann, 95.

Hack, R. K., 107, 113-14.
Hackforth, R., 84.
Haggard, Rider, 852.
Hagstrum, J. H., 361, 391, 399.
Hales, J. W., 642.
Hall, Joseph Bishop, 214, 218.
Hall, Vernon, 193.
Hallam, Henry, 520.
Haller, Albrecht von. *Ver* Von Haller.
Hamartia (deficiência trágica ou cómica), 53-60, 66, 250-1, 258, 662-3, 666;
cómico, 66.
Hambidge, Jay, 31, 877.
Hamilton, W. R., 487, 496.
Hamm, Victor, M., 629.
Handel, George Frederick, 331-2.
Hardenberg, Friedrich von (Novalis), 445, 449-53, 496, 863.
Harington, John, Sir, 193, 202, 206, 207.
Harris, James, 326, 332, 364, 448, 458.
Harris, Victor, 626.
Harrison, Jane Ellen, 817.
Hartley, David, 364-5, 368, 370-2, 466, 488, 862.
Hartmann, Eduard von, 713.
Harvard, Colégio e Universidade, 94, 95, 274, 334.
Harvey, Gabriel, 195, 211-12.
Hatério, 220, 263.
Hathaway, Baxter, 251, 353, 356.
Hatzfeld, Helmut, 183.
Havens, R. D., 263, 399, 465, 631, 645.
Hawthorne, Nathaniel, 563, 574, 805.
Hazlitt, William, 369-72, 415, 455, 480, 498, 590, 627, 634.
H. D. (Hilda Doolittle), 740-1.
Hearne, Thomas, 655, 656.
Hegel, G. W. F., 336, 444, 456, 471, 546, 594, 596, 626, 638, 646, *662-5*, 666-8, 711-12, 716, 863-4, 879-81;
três fases de arte, 444;
ironia, 456;
razão, 471;
o ego, 662;
tragédia como luta entre reivindicações éticas rivais, 663, 881;
criticismo de Croce, 663-4.
Hegésias de Magnésia, 100, 130.
Heilman, Robert B., 59.
Heine, Heinrich, 456, 527, 533, 534, 587, 638, 863.
Heinse, Wilhelm, 312.
Heinsius, Daniel, 115, 216, 253-4, 257, 353.
Helmholtz, Herman, 726.
Hemingway, Ernest, 673.
Hendrickson, G. L., 109, 195, 212.
Henley, William Ernest, 584.
Henn, T. R., 137.
Henslowe, Philip, 238.
Hepburn, Katharine, 601.
Heracliodoro, 115.
Heráclito, 169, 806.
Heratóstenes, 115.
Herbert, George, 270, 282, 788, 861.
Herder, J. G., 335, 421, *439-41*, *448-50*, 458, 501, 626, 830-1, 868.
Hermógenes de Tarso, 130, 177.
Herrick, Marvin T., 205.
Herzberg, Max J., 425.
Hesíodo, 13, 19, 21, 115-16, 142, 344.
Hicks, Granville, 563.
Hill, G. B., 392 ff.
Hipias de Elis, 82, 150.
Hipocrates, 629.
História de ideias, 650-1.
Hobbes, Thomas, 234, 240, *279-82*, 298, *308-10*, 318, 343, 363, 370, 462, 679, 684.
Hogarth, William, 465.
Hogg, James, 645.
Holoísmo, 149.
Home, Henry, Lorde Kames, 315-16, 357, 366, 382, 421, 457, 688.
Homero, 13-30 *passim*, 47, 60, 62, 63, 68, 91, 100, 104, 105, 108, *115-16*, 126, *132-5*, 197, 198, 199, 204, 241-2, 259, 272, 291-2, *324-9*, 344, 351, 380, 385, 390, 413, 421, 422, 433, 434, 444, 498, 499, 520, 531, 532, 533, 555, 594, 811, 876.

Hooker, E. N., 256, 532.
Hooker, Richard, 92.
Hopkins, Gerard Manley, 532, 653.
Horácio, 44, *99-119*, 123, 125-9, 137-9, 174, 191-2, 196-9, 204, 205, 207, 215, 218, 219, 241, 261, 283, 284-6, 290, 385, 392, 403, 414, 433, 499, 528, 556, 612, 627-9, 858, 860, 862, 869, 872, 876, 877;
Ars Poetica, *104-14*, 320;
suas estrutura, poesia, poema, poética helenísticas, 114-19;
géneros, decorum, 102-10, 112, 114, 128, 137, 385, 858;
perfeição *versus* espontaneidade, 107-8;
inovação, 109;
comédia como poesia, 109-11, 858;
dicção, emprego da palavra, 110-11, 415, 433;
na mediocridade, 113, 114;
engenhosa combinação de palavras, 113, 858, 872.
Hoskins, John, 217.
Hotson, Leslie, 238.
Howard, Robert, Sir, 229-31, 240, 242, 245.
Howard, William G., 321.
Howell, A. C., 277.
Howell, Elmo, 775.
Howell, Wilbur S., 270, 272, 274.
Howells, William Dean, 550.
Hudson, H. H., 278.
Huet, Pierre Daniel, 345.
Hugo, Victor, 458, 521, 557, 585, 701, 781.
Hulme, T. E., 708, 763, *781-5*, 786, 789-90, 798, 803-4, 812-14, 865.
Humanismo, 85, 94, 188, 190, 205, 299, 303, 540-1, 546, 863-4, 867-9.
Ver também Neo-humanismo.
Humboldt, Wilhelm von, 636.
Hume, David, 357, 360, 364-5, 368, 459.
Humor, 258, 455, 678.
Ver também Comédia, Riso.
Humores, 213-14, 245-6, 255-7.
Ver também Comédia.
Huneker, James, 591.
Hunt, John, 501.
Huntley, Frank L., 225, 226.
Huppé, Bernard F., 185.
Hurd, Richard, 395, 440, 629-31, 633, 637, 650-1, 865.
Hutcheson, Francis, 317, 366, 370, 377, 457, 570, 877.
Huxley, Aldous, 700.
Huxley, Thomas Henry, 538.
Huysmans, J. K., 435.

Ibsen, Hendrik, 435, 822.
Idealismo (alemão, transcendental), 452, 466, 473, 482, 502, 526, 546-7, 550, 593, 595, 695, 874.
Ideville, H. d', 548.
Ilusão da forma imitativa. *Ver* Forma imitativa.
Ilusionismo, 30-2, 232, 247, 327, 358-9, 393, 497-8, 578, 691, 858.
Ver também Realismo, Naturalismo.
Imagem (figuras de retórica), 320, 520, 784, 883.
Imaginação, 278-82, 298, 305, 309-10, *307-9*, 372, 390, 313, 418, 419, 438, 446, 462-88, 491, 492, 496, 501, 506, 508-9, 575-6, 754, 755, 783, 789, 860, 862, 869, 877;
desconfiança da, 281-3;
relação entre «fantasia» e «espírito», 278-81, 309, 372, 462-6, 481-4, 492, 572, 783, 789;
imaginação sensória, Hobbes, Locke, Addison, 309-13;
associação, 367-9;
Wordsworth e Coleridge, 461-89, 496;
como reconciliação (união), 473-80;
e sublimidade, 484-7;
e sentimento, 486-8;
Shelley, 501, 502, 506-7;
Blake, 508;
Baudelaire, 575-6;
Richards, 754-5;
Hulme, 783;
Eliot, 788-9;
Tate, 800-1.
Imagismo, 781, 784, 865, 888.
Imitação, *21-3*, *39-41*, 68, 83, 105, 116, 126, 194, 203-4, 214-15, *218-21*, *227*, 235, *259-65*, *284-90*, *321-6*, *329-35 passim*, 349-50, 355, 363, 385, 390, 404, 405, 449, 522, 548, 594, 817-20, 872-3, 884-5;

em Platão, 21-3, 83, 201, 404;
em Aristóteles, 39-41, 68, 201, 404;
em Horácio, 105;
em Isócrates, 116;
em Longino, 126;
em Jonson, 218-21;
em Dryden, 227, 235, 259-63;
em Pope e Boileau, 284-8;
em Young, 349-50;
da natureza, 21-4, 39-41, 204, 287, 548;
e imaginação (criação), 147, 201, 209-10, 390, 404, 449, 522, 594-5, 817-20, 872-3, 884-5;
de modelos, 105, 116, 126, 194, 197, 214, 218-21, 259-64, 284-9, 349-50;
como translação, 259-64;
de géneros, 284-6;
som e sentido, 289-90;
da natureza humana, 321;
emotiva, 321-3, 329, 363;
na pintura, 321, 326;
na música, 329;
de meio, 334.
Ver também Imaginação, Mimēsis, Natureza.
Imitativa, Forma. *Ver* Forma imitativa, ilusão da.
Impersonalidade, 787, 805, 810-11.
Impressionismo, 540, 558, 589-90, 638, 780, 808, 810.
Impulso, 731-6, 739-40, 880.
Ver também Sentimento.
Inclusão, unificação pela, 735-8, 765-7.
Incoerência, 741, 772, 793.
Ver Coerência.
Inspiração *(ingenium, phusis)*, 16-20, 69-70, 116-18, 123, 125-7, 219, 344-5, 352, 504, 859.
Ver também Génio.
Intencionalismo, 655, 847.
Intuição criadora, 138-9.
Ver também Maritain.
Intuição-expressão, 600 ff.
Ver também Croce.
Íon de Quios, 15 ff, 132.
Ironia (incongruência), 60, *454-6*, *736-8*, 750-1, 766-7, 774, 793, *796-9*, 812, 865, 876, 877, 880, 883, 887;
em *peripeteia*, 59-60;
romântica alemã, 454-7;
como pedra-de-toque, como critério, 736-8, 766-7;
os escritores acerca da, 796-9.
Isidoro de Sevilha, 191.
Isocrates, 84-5, 90-1, 92, 128.

James, D. G., 313, 496.
James, Henry, 52, 539, 563, 574, 750, 766, *807-10*, 810-11, 812-14, 820-1, 833-4, 867.
James, William, 95, 713.
Jebb, R. C., 128.
Jefferson, D. W., 367.
Jefferson, Thomas, 94.
Je-ne-sais-quoi, 317.
Jenkins, Iredell, 547.
Jerónimo, St., 94, 190.
John de Salisbury, 92, 94, 191.
Johns Hopkins University, 647, 650.
Johnson, Samuel, 110-11, 113, 198, 230, 243, 246, 262, *289-94*, 326, 347, 351, 354, 361, *379-82* 411, 422, 425, 432, 438, 486, 514, 529-30, 558, 630, 653, 656, 785, 788, 862, 865;
sobre o verso «representativo», 289;
acerca da dicção poética, 291, 412;
sobre o espírito, 292-4, 399-400;
sobre catarse, 354;
natureza universal, 386, 390, 392-5, 397-8, 445;
o sublime, 391, 402;
apelo da crítica para a natureza, 392;
sobre o drama, 394, 398;
acerca do estilo, 397, 412-13;
sobre biografia, 398;
acerca da imaginação, 399, 406;
primitivismo, 401.
Jonas, Leah, 215.
Jones, Ernest, 749.
Jones, Henry, 421.
Jones, L. W., 150.
Jones, R. F., 234, 260, 275, 628.
Jones, William, Sir, 332, 364, 458.
Jonson, Ben, 117, *213-22*, 224-5, 229, 243-6, 250, 252-4, 257, 259, 274, 279, 405, 425, 506, 655, 756, 861;
«carácter», 214-15;
«humores», 213-15, 245-6, 256, 279;
Timber, 216-20;

imitação de modelos, 218-21, 259, 262, 425;
acerca dos escritores ingleses, 218, 220;
teoria neoclássica da poesia, 221 414, 506.
Jordan, John E., 511.
Josephson, Matthew, 550.
Joubert, Joseph, 526, 536.
Jouffroy, Théodore, 547, 571.
Journal of the History of Ideas, 650.
Jowett, Benjamin, 16, 535.
Joyce, James, 96, *164-6*, 563, 621, 793, 812-13, 868.
Jung, Carl, 710, 726, 841, *848-53*.
Justiça poética, 249-53, 355.
Juvenal, 252, 259.

Kallen, Horace, 679-80.
Kallich, Martin, 366, 369.
Kames, Lord. *Ver* Home, Henry.
Kant, Immanuel, 135, *139-40*, 149, 335, *445-7*, *452*, *457-9*, *467-71*, 484, 500, 502, 507-8, 510-11, *571-4*, 581, 600, 620, 639, 696, 712-13, 733, 829-31, 863, 880, 888;
desinteressado, 161, 468, 571, 863, 880;
tripla divisão da arte, 335;
sublime dinâmica, 356, 446, 457, 484;
revolução de Copérnico, 445;
o «sublime matemático», 446;
intencionalidade sem intenção, 446, 510, 571;
contraste cómico, 455;
epistemologia e ontologia, 468;
entendimento e razão, 469, 471, 508;
intuição sensória, 470;
formalismo partindo de, 586.
Kaplan, Charles, 225.
Keats, John, 240, 377, 480, *531*, 572, 579, *583*, 665, 735-6, 741, 774-5, 827, 867.
Keble, John, 523, 823-4.
Kelleher, John V., 531.
Kenner, Hugh, 796.
Ker, W. P., 225, 646.
Kernodle, George R., 232.
Keynes, John Maynard, 561.
Kierkegaard, Sören, 455.
Killigrew, Thomas, 629.
Kipling, Rudyard, 265.
Kline, L. W., 678-9.
Klopstock, Friedrich Gottlich, 441.
Knight, G. Wilson, 559.
Koestler, Arthur, 685-9.
Koszul, A. H., 502.
Krapp, Robert M., 292.
Krieger, Murray, 804.
Kris, Ernst, 749.
Kristeller, Paul O., 319, 335.
Krutch, Joseph Wood, 667.

La Drière, J. Craig, 16, 105.
La Fontaine, Jean de, 325.
Laforgue, Jules, 789, 796, 797.
Lamartine, Alphonse Marie, 704.
Lamb, Charles, 255, 464, 590, 627.
La Motte, Antoine, Houdar de, 314.
Lang, Andrew, 584, 645.
Lange, Victor, 443, 451, 452, 888.
Langer, Susanne K., 477, 691, 694, 712, 749, *835-40*, 844, 846.
Lanson, Gustave, 314.
Laprade, Victor de, 547.
Laser, Marvin, 572.
Lautréamont, Isidore Ducasse, 694.
Lawes, Henry, 330.
Lawrence, W. J., 238.
Leavis, F. R., 534-6, 579.
Leavis, Q. D., 566.
Le Bossu, René, 249, 867, 883.
Le Brun, Charles, 296, 321-2.
Leconte de Lisle, C. M., 579.
Lee, Nathaniel, 361.
Lee, Rensselaer W., 321.
Lee, Vernon (Violet Paget), 730.
Legouis, Pierre, 223.
Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 164, 317, 570.
Leland, John, 626.
Lemaître, Jules, 591.
Lenine, V. I., 562.
Leonard, Sterling A., 529.
Leonardo da Vinci. *Ver* Vinci, Leonardo da.
Leopardi, Giacomo, 603.
Lerins, St. Vincent of, 134.
Lermontov, Mikhail Y., 552.
Lessing, Gothold E., *324-9*, *334-5*, 340, 428-9, 441, 448, 453, 526, 604, 867;

Laokoon, *324-9*;
diferença entre poesia e pintura, 325-9, 333;
drama como forma de literatura mais poética, 328, 448.
Lévèque, Jean-Charles, 547.
Levin, Harry, 548.
Lévy-Bruhl, Lucien, 868.
Lewis, C. S., 106, 591-2, 691.
Lewisohn, Ludwig, 152.
Licínio, 82.
Liedtke, Hans, 502.
Lincoln, Abraham, 94.
Linguagem, 300, 328, 338, 450, 503, 585, 729, 742-3, 754, 760-1;
origem da, 450;
uso emotivo da, 729, 742-3, 760-1;
uso científico (referencial) da, 729, 742-3, 746-7, 754, 760-1.
Ver também Dicção, Dicção poética.
Lipps, Theodor, 681, 726, 730.
Lírica, 519-23, 530, 572, 617, 799, 813, 815-19, 824-7, 878, 887.
Lirismo, 662, 674, 699, 704;
na tragédia, 662, 674;
intensidade lírica, 699.
«Lirismo» (de Croce), 609-11.
Lísias, 77-80, 84, 128, 133.
Literatura céltica, 531, 533.
Literatura, normas sociais para a (sociologia, socio-real), 546-8, *551-5*, *560-6*, 570, 583, 587, 635, 638, 768-70, 842-3, 863-6, 868.
Ver também Naturalismo.
Lívio, Tito, 217.
Lock, W., 60.
Locke, John, 280-1, 309-11, 312-14, 318, 321, 343-4, 365-6, 372, 401, 570, 861, 867;
como espírito, 280-1;
qualidades primárias e secundárias, 309-11, 314, 321;
imaginação, 310, 314.
Lógica (aristotélica: entimema, silogismo), 44-6, 86, 271.
Logos, 26, 91, 96, 273, 299.
Ver também Palavras.
Lomazzo, G. P., 322.
Longfellow, Henry Wordsworth, 212, 423.
Longinianismo, 345, 352, 358, 386, 485.
Longino, 90, *123-39*, 149, 204, 221, 242, 249, 286, 316, 344, 375, 396, 485, 558, 590, 618, 772, 824, 858-9, 862, 875, 887, 889;
O *Peri Hupsous*, 123-4;
sublimidade, transporte, 124-5, 130-1, 133, 135-6, 149, 316, 344, 346, 352, 388, 391-2, 404, 590, 862, 875, 887;
cinco fontes do sublime, 125-7, 130, 136;
phantasiai, 125, 380;
génios de poeta (grande espírito), 126-7, 133, 344, 347-9, 358, 859;
figuras, 130-1;
natureza *versus* perfeição, arte, 131-3;
grandeza física, 134;
synthesis, 136.
Ver também Génio, Sublime.
Lovejoy, Arthur O., 384, 650, 881.
Lowth, Robert, 353.
Lubbock, Percy, 810-11.
Lucano, 135, 211.
Lucas, F. L., 60, 770.
Luciano, 118.
Lucílio, 109.
Lucrécio, 217, 356, 528.
Lunacharsky, Anatoli V., 561.
Lutero, Martinho, 94.
Lycophron, 100.
Lyly, John, 273.
Lynch, William F., 74, 155, 881.
Lyttleton, George, 324.

Maass, J. G. E., 468.
Macaulay, Thomas Babington, Lord, 133, 255, *349*, 422, *497-9*, 527, 532, 647, 866.
McBurney, James H., 87.
Mack, Maynard, 65, 283, 806.
MacKenna, Stephen, 143.
MacKenzie, Henry, 626.
McKenzie, Gordon, 366.
McKeon, Richard, 22, 34, 91, 105.
McKerrow, Ronald B., 211.
McKillop, A. D., 322.
MacLean, Kenneth, 537, 367.
Maclean, Norman, 352, 458, 520, 814.
MacLeish, Archibald, 249.
McLuhan, H. M., 92, 94-7, 323, 880.

McMahon, A. P., 66.
Macpherson, James, 421, 632, 643-4, 645.
Macready, William Charles, 535.
Macterlinck, Maurice, 558.
Maigron, Louis, 587.
Malherbe, François de, 259, 627.
Mallarmé, Stéphane, 435, 558, 579, 694, *702-4*, 705-6, 708-9, 718, 722-3, 790, 792, 863;
dívida para com Poe, 702;
ênfase e perfeição, 703;
definindo a poesia, 704.
Mallet, Paul-Henri, 501.
Manet, Edouard, 558.
Manilius, 105.
Manly, J. M., 180.
Manwaring, Elizabeth W., 323.
Maquiavel, 216.
Maravilhoso (sobrenatural, portentoso), 21-2, 58, 67, 134-5, 203-4, 242, 404-6, 475, 500.
Ver também Mito.
Marciano, Capella, 162, 177-8, 181.
Maritain, Jacques, 70, 138-9, 159, 162, 163, 318, 594-5, 889-91.
Marlowe, Christopher, 264.
Marot, Clément, 584.
Martial, 214, 218, 434, 822.
Marvell, Andrew, 474, 653, 738, 745, 789, 798.
Marx, Karl, 560-1.
Marxista, Cristianismo, 560-6, 570.
Ver também Normas sociais.
Masefield, John, 420.
Mason, William, 332, 398.
Matemáticos (números), 26, 86, 89, 154-5, 162, 176, 235, 276, 314, 333-5, 586.
Matéria (e forma), 47, 115, 144, 153, 383, 444, 594, 878, 883-4;
definida no sentido literário, 883-4.
Ver também Forma.
Materialismo, 157, 517, 553, 561, 566;
dialectical, 561.
Mattew de Vendôme, 178.
Mattews, Brander, 562.
Matthiessen, F. O., 218.
Mau em poesia, 739-40.
Ver também Fealdade.
Maude, Aylmer, 554, 557, 559, 560.
Maupassant, Guy de, 559, 785, 808.
Máximo Tírio, 188.
Maxwell, D. E., 880.
Mazzoni, Guido, 193, 198, 200-1, 205, 404.
Mecenas, 106.
Mediaeval Academy of America, 303.
Medievalismo, 583-5.
Melagari, D., 571.
Melville, Herman, 695, *697-8*, 805, 851, 868.
Menander, 66, 109, 214, 257.
Mencken, Henry L., 591.
Mendel, Gregor Johann, 426.
Mendelssohn, Moses, 335, 475, 570.
Mendenhall, John C., 178.
Meredith, George, 256-7, 455, 676, 690.
Metáfora (tropo), 89-90, 113, 128-32, 137, 163, 164, 177, 183, 185, 203, 272-3, 295, 302, 311, 312, 337, 340, 380, 399, 450, 480, 493, 520, 613, 621-2, 749, 751, 763-4, 767, 784, 786-8, 798-9, 801, 818, 858, 862, 865, 877, 882-3, 884-5, 889.
Ver também Símbolo.
Metafísicos, Poetas. *Ver* Poetas metafísicos.
Método histórico, 636-7, 639, *642-9*, 857, 865-6, 869.
Meyerstein, E. H. W., 644.
Michaud, Guy, 701, 704.
Michelet, Jules, 440.
Migne, J. C., 154.
Miguel Ângelo, 236, 533, 557.
Miles, Josephine, 431.
Mill, James, 496.
Mill, J. S., 369, 372-3, 522, 554, 643, 864.
Millay, Edna St. Vincent, 728, 741.
Miller, Perry, 274-5.
Millet, Jean François, 558.
Milton, John, *195*, 203, *215*, *241-2*, 289, 330, *352-3*, 361, 391, 396, 410, 413, 431, 434, 480, 485, 492, 507, 511, 532-3, 631, 690, 699, *762*.
Mimēsis, 39, 320, 562, 619-20, 857, 872-3, 885-6, 889.
Ver também Imitação.

Minturno, Antonio, 192, 196, 198-9, 205, 207.
Mito, 100, 203, 671, 728, 815-16, 818, *830-53 passim*, 867-8, 876.
Ver também Símbolo.
Modern Language Association of America, 647-8.
Molière (Jean Baptiste Poquelin), 254-5, 257, 434.
Molineux, William, 334.
Monboddo, James Burnett, 501.
Monk, Samuel H., 345.
Monroe, Harriet, 421, 785.
Montaigne, Michel de, 218, 274.
Montesquieu, Charles de Secondat de, 319.
Moore, G. E., 752.
Moore, George, 703.
Moore, Marianne, 759, 793.
Moore, Sturge, 712-13.
Moore, Thomas, 348, 457.
Moralidade (senso moral), 21, 52, 255, 355, 357, 370, 486, 506-9, 538-40, 579-80, 780, 792-4, 877;
na tragédia, 355, 357;
e o sublime, 486-7.
Ver também Didacticismo.
More, Hannah, 421.
More, Paul Elmer, 540, 667, 780, 864.
Morgan, Maurice, 497.
Moritz, Karl Phillip, 439.
Morley, Edith J., 633.
Morley, John, 646.
Morley, Thomas, 330.
Morris, Charles W., 753.
Morris, Corbyn, 295.
Morris, Robert L., 311.
Mozart, Leopold, 332.
«Muck-raking». *Ver* «Recolha do lixo».
Muirhead, J. H., 369, 374, 470.
Mulgrave, John Sheffield, Conde de, 241, 279, 286.
Muller, Herbert, 770.
Munro, Thomas, 318, 336.
Muratori, Ludovico Antonio, 458.
Murray, Gilbert, 817.
Música, 32, 40, 75, 91, 112, 150, 156, 159, 162, 169, *173-5*, 241, 289, *319-20*, *329-37*, 341, 360, 363, 444, 449, 503, 572-3, 579, 584, 585, 592, 596, *668-70*, 699-700, *704-6*, 762, 790, 836, 880;
das esferas, 174-5;
componente matemático, 173-5, 318, 375;
Beaux Arts, ópera, oratória, canção, ode, 319, 329-37;
«trocadilhos» musicais, 333;
arte na música, 335, 341, 449;
poesia simbolista na música, 572-4 (Poe), 579, 584, 700, 704-6, 761, 790;
natureza musical de tragédia, 667-71;
música e forma simbólica (Mrs. Langer), 836.
Myers, Robert M., 330, 332.

Nashe, Thomas, 274.
Nathan, George Jean, 591.
Naturalismo, 30, 63-4, 100, 329, 358, 452-3, 493, 502-3, 513, 539-40, *548-51*, 564, 577, 595, 649, 864;
ilusionista, 358;
fotográfico, 452;
francês, 502-3, 513, 539, 548-9;
em Zola, 549, 595, 649;
em Norris, 550, 551;
em Marx, 564;
em Baudelaire, 577.
Ver também Realismo, Normas sociais.
Natureza, *22-4*, *39-41*, 203-4, 210, 235, 287-9, 291, *310-26 passim*, 333, 336-7, 361, 363, *381-402*, 405, 414-18, 421, 445, 471, 475, 478-9, 483, 514, 538, 548, 577-8, 586-90, 595-6, 891;
imitação da, 22-4, 39-41, 210, 235, 287, 289, 310-11, 319, 333, 381, 471, 548, 578, 595;
como ordem e padrão, 287-8, 384, 387-90, 394, 417, 422, 577, 578;
harmonia entre o homem e a, 445;
como símbolo da vida espiritual do homem, 471, 479;
e alma de herói, 514;
orgânica, 586;
como recordação de arte, 588.
Ver também Imitação, Inspiração.
Neham, Marchamont, 628.
Neo-aristotelismo, 867.

Neoclassicismo, *213-38*, 251-4, 278, 295, 298, 321, 327, 330, 345, 352, 367, *379-406*, 410, *440-4*.
Ver também Classicismo.
Neo-humanismo, 399, 546, 587, 667, 780, 782.
Ver também Humanismo.
Neoplatonismo, *141-70*.
Neoptólemo de Pário, 101, 115-17.
Névio, 288.
New Republic, 649.
Newbolt, Henry John, Sir, 265.
Newman, Francis William, 422, 532.
Newman, John Henry, 296, 458, 522-3, 535, 823-4.
Newton, Isaac, Sir, 314, 365, 384, 396, 516, 862.
Nicolson, Marjorie, 334.
Nietzsche, Friedrich, 451, *669-75*, 677, 719, 737, 864, 880;
arte de Dionísio e de Apolo, 669--71;
gosto pela vida, 672;
o terrível e o problemático, 673;
arte como reconciliação das discórdias, 674.
Nitchie, Elizabeth, 349.
Nolte, F. O., 448.
Nomes característicos, 63-4.
Normas sociais (para a literatura).
Ver Literatura, Normas sociais.
Norris, Frank, 550-1, 649.
Northrop, F. S. C., 27.
Norwood, Gilbert, 44.
Notopoulos, James A., 502.
Novalis. *Ver* Hardenberg, Friedrich von.
Noyes, G. R., 275.

Objectivo correlativo, 789-92, 800.
O'Casey, Sean, 803.
Occam, William de, 92, 95.
O'Connor, William Van, 551, 562-3, 649, 667.
Ogden, C. K., 137, 689, 729, 753.
Ollier, Charles, 501.
Olson, Elder, 819, 822.
O'Neddy, Philothée, 587.
O'Neill, Eugene, 673.
Ong, Walter J., 163, 275, 303-5, 366, 373, 657-8.
Organismo (holoísmo, conjunto e partes), 42-8, 80, 149, 393, 453, 695, 741, 784, 788, 809, 813-14, 819, 820-1, 837, 852.
Ver também Estrutura.
Origem, 190.
Originalidade, 349-51, 643-6.
Ver também Génio.
Orleans, Charles de, 584.
Ortega y Gasset, José, 565.
Osgood, Charles G., 188.
Ossian, 458.
Otway, Thomas, 361.
Overbury, Thomas, 214.
Ovídio, 55, 211, 218, 259, 262, 264, 411, 501, 535.
Owl and the Nightingale, 184.
Oxford English Dictionary, 529, 637.
Oxford Translation of Aristotle, 34.

Padelford, F. M., 411.
Padres da Igreja, 94-5, 190.
Paget (Vernon Lee), Violet, 730.
Palavras, 693-5, 704, 720, 867, 871;
como realidade criadora, 694, 704;
antítese entre coisas e palavras, 694, 720, 786.
Ver também Dicção, Dicção Poética, Estilo, Logos, Retórica.
Palco, 236-8. *Ver também* Unidades.
Papini, Giovanni, 602.
Paris, Gaston de, 423, 637.
Parnasianos, 584, 703, 863, 888.
Parnasiano, formalismo, 579.
Parnell, Thomas, 348, 414.
Parrásio, 30,
Parrington, Vernon Louis, 563.
Particularidade, doutrina de, 380-2, 397-8, 412, 445.
Partridge, Eric, 429.
Pascal, Blaise, 273-4.
Pater, Walter, 341, *580-1*, *585*, 591, 638.
Paul, Jean. *Ver* Richter, Jean Paul.
Pausânias, 517.
Payne, John, 396, 584.
Payne, William, 396.
Pazzi, Alessandro de, 192.
Peacock, Thomas L., 451, *499-501*, 528, 538, 634.
Pearson, N. H., 426.
Péguy, Charles, 655.

Peirce, W. S., 95.
Pendlebury, B. J., 240.
Penjon, Auguste, 678.
Pepys, Samuel, 652.
Percy, Thomas, 396, 432, 458, *501*, 642.
Peripatéticos, 101, 115-17, *191*, *869*.
Peripeteia (e *anagnorisis*), 42, *59-60*, 258, 662.
Perrault, Charles, 314.
Perry, Bliss, 647.
Perse, St. John, 793.
Persius, 118, 138, 252, 259.
Petrarca, 410.
Petrónio, 126, 135, 204, 216, 242, 404, 433.
Phelps, William Lyon, 647.
Phillips, James E., 329.
Piero della Francesca, 586.
Pietrobono, Luigi, 183.
Pindar, 14, 19, 116, 132, 330.
Pintura, 30, 38-40, 162, 289, *318-29*, *333-41*, 448, 498-9, 548, 557-8, 585, 863, 877;
ut pictura poesis, 320-9, 497;
Lessing em, 324-9, 340, 448;
paisagem, motivo campestre, 322-4;
e a união das artes, 333-7;
Tate e Bishop em, 339-40;
realismo, 548;
teoria formalista, 586.
Piozzi, Hester Lynch Thrale, 398.
Pisarev, Dmitri, 551-2.
Pitágoras, 155, 173, 333, 402.
Pitcher, Seymour M., 38, 53.
Platão, *13-32*, *33-7*, 39-40, 50, 52, 54, *58*, *61-2*, 68, *76-85*, *86-8*, 91-4, 103, 124, 132, 133, 142, *145-8*, *150-2*, 155-7, 164-6, 169-70, *173-4*, 183, 188-9, 192, 200-2, *205-8*, 234, 258, 302, 329, 403, 404, 468-70, 501, 502, 506, 517, 555, 712, 726, 837, 857-60, 869, 875-7, 880-1, 888-91;
poesia, erudição ou inspiração (Sócrates *versus* o rapsodo), 15-19, 498, 515, 523, 857-8, 860, 869;
poesia *versus* filosofia, imitação, a linha, 20-3, 31, 404;
amor e beleza, 24-6, 77;
arte matemática, geométrica e visual, 26-32, 154-5, 586, 876;
formas, 33-7, 39;
Ver também Forma (universais);
comédia, 61;
retórica de Lísias, 76-8;
retórica como dialecto, 80-1;
como um truque (*tribê*), 82;
ridículo do esmero técnico, 82-3;
a palavra escrita *versus* falada, 83.
Plauto, 63, 109, 214, 216.
Plekhanov, Georgi, 561.
Plínio o Velho, 30, 31, 126, 492.
Plotino, 124, *141-56*, 158-62, 167, 209, 404, 477, 517, 602-3, 607, 711-12, 773, 859, 878;
unidade e ser, 142-8, 155, 157, 859;
universo hierárquico, 142;
microcosmo e macrocosmo, 142, 148;
teoria do mal, 144-6;
artista participando no divino *nous*, 147-52, 209, 404, 859;
unidade orgânica, 148;
critérios de beleza, 148-53;
vivacidade como forma inteligível, 148-52, 155, 160, 859;
interdependência entre objecto e sujeito, 151-4, 159, 859.
«Pluri-signação», 756, 758, 868.
Ver também Ambiguidade.
Plutarco, 28, 99, 250, 310, 320, 404, 497.
Poe, Edgar Allan, 94-5, 241, 338, 488, 521, 522, 563, *572-4*, 574-6, 581-3, 616, *698-701*, 702, 705-6, 718, 863;
duração do poema, 521;
beleza etérea, elementos kantianos, 572-3;
«arte pela arte», 699;
intensidade lírica, 699;
comparação da poesia com a música e com o sonho, 700;
influência em Baudelaire, 700-1.
Poesia, Complexidade em, 757-8, 767-73, 788.
Poesia, Conhecimento e. *Ver* Conhecimento e Poesia.
Poesia dramática, Teoria da, 797-800, 803, 811, 814-15, 825.
Poesia épica, epopeia, 240-1, 250, 321, 520-1, 617, 645, 860, 887;
teoria, 249. *Ver* Poesia heróica.

Poesia espasmódica, 524.
Poesia heróica, 231, 239-40, 261, 321, 499. *Ver também* Poesia épica, epopeia.
Poesia, o mau em. *Ver* Mau em poesia.
Poetas «decadentes», 705-6.
Poetas metafísicos, 481, 484, 496, 594, 788-9, 792.
Poética, dicção. *Ver* Dicção poética.
Poética, justiça. *Ver* Justiça poética.
Poggio Bracciolini, 192.
Pólus, 77, 82.
Políbio, 100, 534.
Policleto, 132.
Polidoro, 325.
Pontanus, Jacobus, 216.
Pope, Alexander, 91, *110-11*, 121, 124, 187, 204, 215, 241, 247-8, 250, *252-5*, 261-3, *282-4*, *286-99*, 308, 314, 321, 324, 332, 347-8, 360-1, 367, 380-1, 391, 397-8, 406, 410-13, 424, 431, 492-3, 499, 530, 534-5, 627, 645, 650, 653, *655-6*, 796, 805-6, 872, 876, 887;
Essay on Criticism, 192, *286-91*, 383;
imitação de um género literário, 284;
ideia de natureza, 287-9, 383-6, 414;
som e sentido, 290;
como dicção, 290-1, 397, 412-15, 431;
como espírito, 291, 294, 347.
Porfírio, 101, 124, 142, 147.
Positivismo, 365, 374, 501, 540, 552, 553.
Pottle, F. A., 486, 493.
Potts, L. J., 38, 71-2, 258.
Pound, Ezra, 264, 420, 708, 781-2, 784-6, 788, 790, 793-6, 811, 812-13, 865;
imagismo, 420;
elogio das virtudes da prosa, 785;
apresentação ideográfica, 785-7.
Poussin, Nicolas, 321.
Powell, A. E., 483, 597, 598.
Pragmatismo, 891.
Prazer-dor, 166-7, 878.
Ver também Sentimento.
Préciosité, 100, 345.
Pré-rafaelitas, 334, 420, 558, 581.
Price, Thomas R., 648.
Priestley, Joseph, 368.
Primitivismo, 298, 401, *418-25*, *449-50*, 458, *499-503*, 552;
em Wordsworth, 418-22;
origens poéticas, 423-4, 499-503;
em Herder, 448-9;
Peacock em, 449-501.
Prisciano, 181.
Probabilidade (aristotélica), 39, 44, 63, 81, 233, 235.
Proclus, 143, 145, 516.
Proctor, Sigmund K., 511.
Prodico, 82.
Prosaísmo, 308, 419.
Prosódia. *Ver* Verso.
Protágoras, 82, 84.
Proudhon, Pierre Joseph, 546, 553.
Pseudo-afirmações, 729, 743.
Pseudo-Dionísio, 156.
Pseudo-referência, 794.
Público, 106, 652-3, 691-2, 866, 868.
Ver também Catarse, Sentimento.
Purcell, Henry, 330.
Puritanismo, 154, 205, 241, 257, 270.
Purpus, Eugene R., 234.
Pushkin, Alexander, 552, 557, 567.
Puttenham, George, 195, 206, 274, 283-4.

Quayle, Thomas, 411, 413.
Quiller-Couch, Arthur Thomas, Sir, 591, 647.
Quinlan, M. A., 250.
Quintiliano, 90, 126, 129-30, 137, 163, 191-2, 216, 219, 221, 273, 277, 286, 322, 380-1, 392, 645;
condensação da retórica, 130, 136-7;
enargeia, 392.

Rabbe, Alphonse, 587.
Rabelais, 118, 258.
Racine, Jean Baptiste, 176, 222, 233, 521, 535, 591, 614, 619, 667, 816;
ideal de concentração, 233.
Racionalismo (iluminismo), 298, 308, 344-5, 368, 390-2, 459, 496.
Rader, M. R., 730.
Rafael, 338, 557.
Rahv, Philip, 564.
Raleigh, Sir Walter, 111, 528, 647.
Ramus, Peter, 92, 95, *270-4*, 303-5.

Randall, Helen W., 458.
Ransom, John Crowe, 62, 736-8, *743-8*, 792, 823, 879-80;
análise da «maquinaria psicológica» de Richard, 736-9;
textura e estrutura, 744-5, 747;
doutrina da irrelevância, 745;
como crítico de ficção e de poesia, 823-4.
Rapin, René, 249, 251, 353-4.
Ravaisson, Jean Gaspar, 162.
Raymond, Marcel, 702, 704, 718.
Raysor, T. M., 393, 418, 467, 468, 474, 482, 484, 488.
Read, Allen Walker, 529.
Read, Herbert, 29, 567.
Realismo, 246, 401, 403, 420, 453, 466, *547-53*, 563, 579, 589, 595, 649, 873-4;
em pintura, 548;
francês, 548;
científico, 550;
russo, 552-3;
sociológico, 553;
e a arte pela arte, 579;
transcendental, 595.
Ver também Ilusionismo, Naturalismo.
«Recolha do lixo» («Muck-raking»), 864.
Reconciliação (resolução, «fusão» de opostos), 662-3, 668-74, 696-7, 738-9, 788-9, 806, *875-83*.
Ver também Tensão.
Reed, Eugene E., 452.
Relativismo crítico, 648, 649.
Rembrandt van Ryn, 604.
Renan, Ernest, 538.
Renouvier, Charles, 678.
Retórica, *76-97*, 112, 116, 124, 127, 129-30, 162-3, 189, 221, 235, 269-72, 277, 287, 293-9, 318, 362, 506, 612-13, 858-9, 861, 884;
como arte de persuasão, 76, 81, 86-7, 506;
como arte das palavras, 76-7;
como dialéctica, 80-2;
como um truque, 82;
como subtileza técnica, 82-3;
a palavra escrita *versus* falada, 83;
como ensaio, 85;
como *paideia*, 85, 189;
como auxílio para a verdade, 86;
definida por Aristóteles, 87-8;
como estilo verbal, 88, 129, 270-1, 274, 287;
como eloquência e pedra-de-toque, 90-5, 272-4;
como «punho fechado», 92, 271;
quatro requerimentos de Isócrates, 116;
e poesia, 124, 362;
análises de Longino, 130-1, 859;
meio artificial, 176-81, 270, 272, 284;
res et verba, 277;
neoclássica, 293;
declínio da, 295-9;
rejeitada por Croce, 612.
Ver também Figuras.
Reynolds, Joshua, Sir, 326, 348, 383, 388-90, 401-2, 533, 862.
Richards, I. A., 137, 288, 474, 481-2, 618, 654, 689, 694, *728-44*, *746-9*, *754-5*, *759-66*, *768-70*, 773, 844, 865-75, 877, 886, 890;
usos científicos e emotivos da linguagem, 729;
nas teorias psicológicas da beleza, 729-31;
sinestese, 731-4;
unidade pela *inclusão*, *versus* unidade pela *exclusão*, 734-5;
criticado por Ransom, 736-9;
duas espécies de insucesso poético, 740;
duas espécies de técnicas críticas, 741;
duas espécies de verdade, 741-3;
análise semântica, 754-5;
ambiguidade, 760-1;
ritmo e significado, 761-2;
teoria dos contextos, 763-4;
metáfora como uma transacção entre contextos, 765-6;
complexidade poética, 773.
Richardson, Dorothy, 580.
Richter, J. P. F. (Jean Paul), 318, 444, 453-5, 468, 681;
organicismo, 452-3;
cómico como incongruidade infinita, 454-5.

Riding, Laura, 755, 771-3.
Rima. *Ver* Verso.
Rimbaud, Arthur, 334, 694, 698, 704-7.
Riso, gargalhada, *675-84*, *686-8*;
fenómeno físico do, 679-80;
da criança, 680-2, 684-5.
Ver também Comédia, Humor.
Ritmo. *Ver* Verso.
Ritson, Joseph, 643.
Ritual e mito, 840, 868, 876.
Roberts, Morris, 539, 813.
Roberts, W. Rhys, 90, 124-5.
Robertson, D. W., 182, 185.
Robinson, Crabb, 486, 571.
Robinson, James K., 584.
Robortello, Francisco, 192, 344.
Rochester, John Wilmot, Conde de, 286.
Rodin, François A. R., 162.
Rogerson, Brewster, 322.
Rolt, Richard, 396.
Romance, 807-24 *passim*.
Romanticismo, 332-3, *439-45*, *451-7*, 483, 495-6, 503, *509-12*, 552, 565-6, 569-70, *572-9*, 630, 632, *783-8*, *793-9*, 803-4, 860, 863, 887;
ideias alemãs, 439-45, 450-4, 496, 552;
e teoria do cómico, 452-4;
e democracia, 565;
de Poe, 572-4;
de Baudelaire, 574-9;
em Hulme, 783-4, 803-4;
contra a reacção, 788, 793-9, 803-4.
Ver também Wordsworth, Coleridge, Shelley.
Ronsard, Pierre de, 396, 584.
Rosa, Salvator, 323.
Roscommon, Wentworth Dillon, Conde de, 286, 529.
Rosenkranz, Karl, 604.
Ross, F. C., 553.
Rossetti, Dante Gabriel, 334, 579.
Rougemont, Denis de, 777.
Rousseau, Jean-Jacques, 287, 386, 501, 540, 609, 782.
Rowe, Nicholas, 397.
Royal Academy, 348, 389.
Royal Society, 234, 260, 274-6, 295-6, 497, 529.
Ruskin, John, 133, 348, 402, 479, 491-2, 580-2, 712.
Rymer, Thomas, 249-52, 628, 814, 867.
Sackville, Thomas, 226.
Sackville West, Victoria, 654.
Safo, 124, 136, 254.
Sagradas Escrituras.
Ver Escrituras, Sagradas.
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 547, 590, 638, 639-40, 866.
Saint-Everemond, Charles de, 206.
Saintonge, Paul F., 106.
Saintsbury, George E. B., 113, 176, 178, 181, 184, 187-90, 195, 197, 211, 255, 316, 320, 438-9, 459, 580, 591, 647.
Saint-Simon, Claude de, 546, 553, 571.
Salústio, 217.
Salvan, Albert J., 548.
Sandburg, Carl, 180.
Sandys, J. E., 91, 192, 410.
Santayana, George, 539, 728-30, 734-5, 864.
Sartre, Jean-Paul, 720.
Satão (Diabo), 690-1, 776-7.
Sátira, 109-10, 214, 231, 252-5, 257-8, 294-5, 361, 406, 442, 520, 858, 887.
Saurat, Denis, 690.
Sayers, Dorothy, 159.
Scaliger, Julius Caesar, 115, 192-3, 196-8, 207, 222, 240-1, 439, 860, 884.
Schelling, Friedrich, 219, 442-3, *451-3*, 466-8, 470, 471, *473-4*, 477, 508, 546, 571, 587, 593, 596, 730, 868, 877.
Schiller, Friedrich, *442-6*, 453, 456, 468, 571, 638, 863, 874.
Schlegel, August Wilhelm, 147, 316, 349, *441-2*, 446, *449-50*, *453-4*, 462, 468, 488, 572, 667, 784.
Schlegel, Friedrich, 147, 300-1, 441, *442-5*, *451-3*, *455-6*, 508, 546, 587, 592-3, 640, 784, 868, 877, 887-8.
Schleiermacher, Friedrich, 636.
Schneider, Alan, 236-7.
Schneider, Daniel E., 749.
Schopenhauer, Arthur, 449, 583, *668-9*, 672, 675, 678, 713.

Schaeffer, Herbert M., 333.
Schlegel, Pierre-Maxime, 31.
Schütze, Martin, 650.
Scott, Walter, Sir, 457, 500, 643, 645.
Scott-James, R. A., 124.
Scudéry, Georges de, 222.
Selley, Charles, Sir, 226.
Segni, Bernardo, 192.
Semântica, analise, 754, 762-3, 773, 775-7.
Semenov, S. T., 558.
Seneca o Velho, 126, 216, 217, 219-20, 258, 263.
Séneca o Moço, 102, 117, 126, 216, 273.
Sensibilidade, Dissociação. *Ver* Dissociação, sensibilidade.
Sentimentalismo. *Ver* Estética, Catarse, Sentimento.
Sentimento (emoção, teoria psicológica), *352-63, 369-74*, 554, *607-11, 726-49*, 758-9, 788, 794-5, 799-800, 832-3, 862, *870-83 passim*. *Ver também* Associação, Catarse.
Sérvio, 181.
Seward, Anna, 520.
Sewell, Elizabeth, 881.
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Conde de, 326, 357, 370, 450, 457-8, 570, 678, 688.
Shakespeare, William, 51, 54, 72-3, 209, 214, *217-20*, *228-33*, *237-8*, *249-51*, 258, 262-3, 273, 349, 361, *365-6*, *387*, 391, 393, *412-13*, 428, *438-41*, *454*, *457-9*, *476-8*, 482, 488, 499, *525-6*, 532-5, *557-61*, 567, 589-90, 609, *615-17*, 629-30, 637, 640, 646, 652, 654, 665-6, 672, 677, 681, 691, 742-3, 749, *755-7*, 763-4, 766-8, 770, *789-91*, 795, 800-3, 822, 847, 866, 867, 882;
referindo os «olhos do poeta», 209;
referido por Jonson, 218-22, 262-3, 655;
referido por Dryden, 228-33, 249-51;
referido por S. Johson, 387, 390-1, 392-3, 412-13, 882;
o seu palco (Hotson), 237-8;
na crítica alemã, 349, 438-41, 454, 457-9;
referido por J. Warton, 361;
e a associação, 365-7;
referido por Coleridge, 476-8, 482-3, 488;
referido por Arnold, 525-6, 532-5;
na crítica russa, 557-61, 567;
referido por Wilde, 589;
referido por A. France, 590-1;
referido por Croce, 609, 615-18;
estudo histórico de, 629-31, 637, 652;
e o hegelianismo, 646, 665-6;
citado por Yeats, 672, 803;
citado por Richards, 742-3, 754-6, 763-4;
citado por Eliot, 789-91, 821.
Shapiro, Karl, 543.
Shaw, George Bernard, 505.
Shawcross, J., 467, 468, 486.
Shelley, Percy Bysshe, 17, 147, 377, 438, 451, 480, 483, *495-518*, 526, 531, 537-8, 546, 554, 575, 598, 634, 640-1, 653, 717, 735-6, 758, 766-7, 863, 872;
Defense of Poetry, *501-7*;
idealismo platónico, 502;
poetas como fundadores da sociedade civil, 503;
força plástica, 503-27;
inspiração, 504;
imaginação como autonomia, 506-7;
diferença de Sidney, 506-7;
didacticismo rapsódico, 510, 512, 570, 863.
Shelley, Mrs. P. B., 501-2.
Shenstone, William, 263, 411.
Shepard, Odell, 631.
Sherburn, George, 288, 381.
Sheridan, Richard Brinsley, 242.
Sherman, L. A., 647.
Shorey, Paul, 28.
Siágrio de Autun, 320.
Sidney, Philip, Sir, 193-5, *204-12*, 213, 216, 221-3, 227, 240-2, 250, 253, 272-3, 344, 404, 410, 506-7, 526, 860, 884-5;
Defense of Poesie, 206-7;
problema de moral, 208-9;
zodíaco do espírito poético, 209-10;
poesia heróica, 239-40.
Sidónio Apolinário, 176.
Signo, 326, 753. *Ver também* Logos, Semântica, Símbolo, Palavras.

Sikes, E. E., 134.
Símbolo (simbolismo), 156, 182-7, 202, 298, 311, 326, 336-7, 340, 377, 432, 439-40, 444, 447, 450-1, 471-2, 479-82, 558-9, 579, 581, 584-5, 596, 694-723, 781, 788-90, 793, 795-6, 829-30, 831-9, 859-60, 863, 868, 874-5;
medieval, bíblico, 182-7;
em Kant, 447;
e alegoria, 202, 450 (em Goethe), 479;
em Coleridge e Wordsworth, 471-2, 479-82;
nos transcendentalistas americanos, 695-9;
nos simbolistas franceses, 558, 579, 584-5, 674, 699-708, 788-90, 793, 795-6, 864;
em Yeats, 708-19;
forma simbólica (Cassirer e Langer), 694, 831-40.
Ver também Imaginação, Metáfora.
Sime, James, 327.
Simmons, Ernest J., 553.
Simónides, 14, 58, 320.
Simplicidade, 360-1, 770-2.
Ver também Complexidade, Primitivismo, Sentimento.
Simylus, 117.
Sinclair, Upton, 563.
Sinestesia, 731-6, 739, 754.
Ver também Sentimento, Reconciliação.
Singleton, Charles S., 186.
Sir Patrick Spens, 642, 665, 735, 885.
Sisson, C. J., 216.
Skeat, W. W., 637, 643-4.
Sloane, Hans, Sir, 656.
Smart, Christopher, 261, 263, 516, 645.
Smith, Adam, 537.
Smith, Alexander, 523, 543.
Smith, Bernard, 563.
Smith, David Nichol, 224, 228, 631.
Smith, J. A., 599.
Smith, N. C., 485-7.
Snuggs, Henry L., 214-15, 216.
Snyder, Alice D., 474-6.
Sobrenatural. *Ver* Maravilhoso.
Sociais, normas. *Ver* Literatura, normas sociais para a.
Sócrates, 15-19, 24-5, 34-6, 54, 68-9, 76-86, 92-3, 116, 118, 274, 344, 400-1, 501, 670, 692, 858, 891.
Ver também Platão.
Sófocles, 40-1, 45-8, 52-3, 56, 59-60, 72-4, 132, 214, 258, 324, 409, 532, 556, 628, 663-4, 666, 669-70, 687, 689, 815-18.
Solger, K. W. F., 456.
Sólon, 14.
Solve, Melvin, 505.
«Song of Sixpence», 716.
Sonho e poesia, 452-3, 669-71, 684, 699-700, 722, 749, 840, 846, 948-51.
Sorbière, Samuel, 224.
Sorbonne, 95.
Souriau, Etienne, 336.
South, Robert, 258, 345.
Southerne, Thomas, 293.
Southey, Robert, 211, 371, 420, 465, 479, 485, 488, 500.
Spence, Joseph, 324, 381, 386.
Spencer, Herbert, 538, 550, 643, 683.
Spencer, Theodore, 420.
Spengler, Oswald, 340, 647.
Spenser, Edmund, 25, 194-5, *206-7*, 272, 361, 410-11, 415, 419, 424, 440, 467, 629-31.
Spingarn, J. E., 192, 216, 248-50, 256, 276, 279, 294, 397, 532, 620, 638.
Spinoza. *Ver* Espinosa.
Spitzer, Leo, 423.
Sprat, Thomas, 224, 276, 298, 497.
Staël, Anne Louise de, 442, 571, 638.
Stampa, Gaspara, 609.
Stanford, W. B., 756, 764-5.
Stanislavski, Constantine, 237.
Starkie, Enid, 698, 705.
Stauffer, Donald, 770.
Steele, Richard, Sir, 354.
Steidle, Wolf, 105.
Stein, Gertrude, 427, 654.
Stendhal (Henri Beyle), 785.
Stephen, Leslie, Sir, 364, 646.
Sterne, Laurence, 357, 366.
Stevens, Wallace, 623, 694.
Stevenson, Robert Louis, 580, 588.
Stewart, Dugald, 368.
Stobaeus, 117.

Stoll, E. E., 51, 411.
Stopes, Marie C., 120.
Stout, G., F., 374.
Stovall, Floyd, 572.
Stowe, Harriet Beecher, 557.
Strabo, 99, 101, 116.
Sublime (elevação, *ekstasis*), 124-39, 149, 310, 315-16, 344-7, 352, 356, 361, 388-91, 402-3, 455, 484-7, 521, 533, 572-3, 862, 879;
cinco fontes de, 125-8, 130;
cultivo da alma do poeta, 126, 132-3, 347, 485;
perfeição *versus* grandeza, 133, 346, 347, 388;
variedade de critério, 134;
grandeza física como contrapartida da psíquica, 134-5;
em Kant, 135, 139-40, 356, 446;
composição, harmonia *(sunthesis)*, 136;
em objectos naturais, 139, 346-7;
em Boileau, 344-6;
no criticismo francês, 345;
estilo, 345;
em Adison, 346, 356;
em Blake, 389;
em Johnson, 390-1;
no platonismo, 402;
em Richter, 455;
em Coleridge, 484-7;
em Hugo, 521;
em Miguel Ângelo, 533;
em Poe, 572-4.
Ver também Longino.
Suetónio, 233.
Sullivan, Frank, 427.
Sulzer, J. G., 335, 570.
Surrealismo, 694, 705.
Surrey, Henry Howard, Conde de, 627.
Sutherland, James, 412.
Svoboda, K., 155.
Swedenborg, Emanuel, 701.
Sweeney, James Johnson, 621.
Swenson, David F., 455.
Swift, Jonathan, 84, 219, 258, 263, 267, 277, 296, 332, 401, 414-15, 422, 425, 529-30, 887.
Swinburne, Algernon Charles, 217, 580.
Sylvester, Joshua, 410.
Symons, Arthur, 703, 708-9, 780-1.
Synge, J. M., 435-6.

Tácito, 126.
Taine, Hippolyte, 547, 562, 635-9, 649.
Talon, Omer, 272-3.
Tanner, Thomas, 626.
Tasso, Bernardo, 192-3.
Tasso, Torquato, 198, 200, 202-4, 218, 272, 557, 631, 860, 883.
Tate, Allen, 136, 155, 355, *339-40*, 400, 694-5, *718*, 743, 794, 800-1, 881.
Tate, Nahum, 251, 330, 742-3.
Taupin, René, 781, 787.
Taylor, Henry, Sir, 420.
Taylor, Houghton W., 382.
Taylor, Jeremy, 500.
Taylor, Thomas, 502, 516-18.
Taylor de Norwich, William, 463-4, 635.
Tchekhov, Anton, 58, 557, 560.
Tchernyshevski, Nicolai, 551.
Teatro, 236-8. *Ver também* Unidades.
Técnica (tecnicismo). *Ver* Figuras, Forma, Retórica.
Temple, William, Sir, 255, 260, 632.
Tempo de Ficção. *Ver* Ficção, tempo de.
Tennyson, Alfred, 323, 420, 523, 572, 579, 766, 866.
Tensão, 662, 669-72, 674, 689, 717, *731-8*, 788-9, 798, 806, 850, 875-83. *Ver também* Ironia, Reconciliação.
Teodoro de Bizâncio, 82, 123.
Teofrasto, 62, 65, 67, 71, 129, 214.
Terêncio, 63, 105, 109, 189-90, 257.
Terrasson, Jean, Abade, 314.
Tertuliano, 92, 190.
«Textura» em poesia, 744-8.
Thomas, Dylan, 694.
Thomas, São. *Ver* Aquino, São Tomás de.
Thompson, E. N. S., 326.
Thompson, William Hepworth, 535.
Thompson, James, 323, 326, 367, 381, 398, 410.
Thoreau, H. D., 695.
Thornton, Bonnell, 332.
Thorpe, Clarence D., 311, 317, 346, 466, 470, 484.

Thrale. *Ver* Piozzi.
Ticiano, 338.
Tieck, Ludwig, 448.
Tillotson, Geoffrey, 411, 523, 651.
Tinker, C. B., 421.
Tisias, 76, 82.
Tolstoi, Leão, 334, 396, 422, 552, 553-8, 558-60, 808, 863;
sua anarquia cristã, 554;
arte como «contágio» das emoções religiosas, 554, 588;
caricatura da cultura elegante, 556;
sobre a arte «falsificada», 557;
decadência da arte contemporânea, 558;
criticismo de Shakespeare, 559-60.
Toynbee, Arnold, 647.
Tractatus Coislinianus, 61, 64.
Tradução, 259-65, 411, 531-3, 535, 613.
Tragédia, *41-60*, *65-74*, 187, *248-51*, *353-60*, 454, *662-75*, *687-9*, 692, 737-8, 814-15, 876, *880-3*, 886;
em Aristóteles, 41-60, 65-74, 662;
e cristianismo, 72, 187, 881;
justiça poética, 249-50;
prazeres da simpatia na, 354-60;
Hegel acerca da, 662-4;
Hegelianos, 665-8;
Nietzsche, 669-74;
Koestler, 687-9.
Ver também Aristóteles, Catarse, Hamartia, Justiça poética.
Transcendentalistas, 695, 698-9.
Trasímaco, 82.
Trench, R. C., 532.
Triling, Lionel, 523, 533, 653-4, 673, 748.
Trissino, Giangiorgio, 196, 205.
Trocadilho. *Ver* Ambiguidade.
Trotsky, Leon, 561.
Trotter, Margret G., 202.
Trowbridge, Hoyt, 235, 361, 631.
Tuccio dal Corno, 201.
Tucídides, 528.
Tucker, Abraham, 368-71, 372.
Turguenev, Ivan, 552, 808-9.
Turnell, Martin, 723.
Turner, Joseph M. W., 592, 885.
Tuve, Rosemond, 272.
Twining, Thomas, 333.
Tyrwhitt, Thomas, 637, 643.
Tzetzes, John, 30.

Unidades de tempo e lugar, 42, 196-7, 221, 223, 227-8, 230, 233, 374, 375, 393-4, 488, 811, 860-1.
«Universal», universalidade (nove sentidos), 400-3.
Ver também Forma, Neoclassicismo.
Urban, W. M., 834-5.
Ustick, W. L., 278.
Utilitarismo, 553.
Ut pictura poesis, 320-1, 324, 326, 329, 332, 339, 383, 439, 497, 862.
Ver também Pintura.

Valéry, Paul, 704, *706-8*, 790.
Valla, Giorgio, 192.
Van Vechten, Carl, 591.
Velleius Paterculus, 126.
Venantius Fortunatus, 320.
«Verdade» na arte, 742-3, 801-2, 809, 846, 848-52, 884.
Verlaine, Paul, 558, 579, *704-5*, 706.
Véron, Eugene, 554.
Verso (medida, prosódia, rima, ritmo), 74, 89, 120, 136, *176-7*, 194-6, 211-12, 225-31, 240, 283, *288-91*, *330-2*, 504-5, 573, *584-5*, *761-2*, 784-5;
latino *versus* vernáculo, 176, 194-5, 211-12;
controvérsia da rima, 194-6, 225-31;
som e sentido, 282, 289-91;
música e poesia, 329-33;
fase da arte pela arte, 584;
artifício fonético de Richard, 762; Pound, 784-6.
Vico, Giambattista, 297-8, 421, 440, 501, 598, 633, 711, 748, 830.
Vida, Marco Girolamo, 192, 194, 197, 240, 285, 289.
Villon, François, 584.
Vincent de Beauvais, 94.
Vincent of Lerins, St., 134.
Vinci, Leonardo da, 318, 322, 325.
Virgílio, 176, 181, 183, 188, 190, *197-8*, 199, 204, 211, 212, 259, 261, 272, 285, 288, *324-5*, *311*, 390, 411, 433, 528.

Virgínia Museum of Fine Arts, 621.
Vivas, Eliseo, 791, 797.
Vives, Ludovico, 205, 216.
Voltaire (François-Marie Arouet), 438, 445.
Von Haller, Albrecht, 326.
Voyant, o poeta como, 705.

Wackenroder, W. H., 448.
Wagner, Richard, 140, 334, 451, 557, 702, 816, 863.
Waith, Eugene M., 215.
Walcutt, Charles Child, 550, 573.
Walker, Franklin, 550.
Walker, George, 359.
Walkley, Arthur Bingham, 620.
Waller, Edmund, 225, 260-1, 628.
Walpole, Horace, 652, 657.
Walpole, Hugh, 808.
Walsh, William, 287, 628.
Warburton, William, 255.
Ward, T. H., 532.
Ward, William S., 509.
Warren, Alba, 373, 483, 499, 513, 522, 526, 642.
Warren, Austin, 219, 263, 314, 386, 532, 561-2, 822.
Warren, R. P., 479, 766-8, 771, 798.
Warton, Joseph, 326, 360-1, 367, 381, 395-8, 445, 458.
Warton, Thomas, 562, 629-31, 633-5, 643, 645, 650.
Wasserman, R., 332, 356, 359, 462.
Watkins, W. B. C., 399.
Watt, James, 351.
Watts, Isaac, 291, 391.
Webb, Daniel, 332.
Webbe, William, 195, 883.
Weinberg, Kurt, 456.
Wellek, René, 260, 328, 364, 421, 438-9, 441-3, 453, 468, 474, 482, 501, 502, 511-13, 547, 551, 561-2, 570, 590, 616-18, 626, 634, 648-50, 830.
Wellesley, Dorothy, 709.
Wesley, John, 331.
Wesley, Samuel, 296, 297.
West, Richard, 413, 657.
Whately, Richard, 382.
Wheelwright, Philip, 756, 868.
Whistler, James, 580-2, 585-7, 598, 877.
White, Harold O., 219, 234.
Whitman, Walt, 563, 697, 839.
Wilcox, Ella Wheller, 740-1.
Wilcox, John, 571.
Wilde, Oscar, 434, *580-3*, *585*, *588-9*, *591-4*, 598, 638, 703, 877, 883-4;
beleza como símbolo dos símbolos, 581;
toda a arte é imoral, 582;
toda a arte é inútil, 581;
rejeição da Natureza, 585;
a música como tipo perfeito da arte, 585;
prioridade da arte sobre a natureza, 588-9;
crítico como artista, 591;
acerca de Ruskin, 592-3.
Wilenski, R. H., 29, 162, 877.
Wilkins, John, 276.
Wilkinson, L. P., 101.
Wilkinson, Marguerite, 421.
Williams, George, 224, 277, 282.
Wilson, Edmund, 428, 562-4, 649.
Winchilsea, Anne Finch, Condessa de, 651.
Winckelmann, Johann Joachim, 324-5, 444.
Winters, Yvor, 347, 377, 745, *792-800*;
acerca da doutrina da irrelevância de Ransom, 745;
ataque a Eliot, 792-3;
sofisma da forma imitativa, 793-4;
sobre a progressão qualitativa, 794-5;
dúvida da ironia, 796-7;
primazia do «enredo», 799.
«Wit». *Ver* Espírito.
Wolf, Friedrich, 440, 636.
Wolfe, Thomas, 673.
Wood, James, 137, 729.
Wood, Robert, 440.
Woodhouse, James, 421.
Woolf, Virgínia, 246-8.
Wordsworth, Dorothy, 484.
Wordsworth, William, 194, 240, 272, 287, 293, 369, 372, 386, *409-32*, 437-8, *461-93*, 500, 502, 508, 522, 533, 536-7, 572, 579, 632, 653-4, 722, 769-72, 827, 839, 862-3, 864, 879, 883;
dicção poética, 415-17;

linguagem de gente rústica, 417-20, 431;
sensibilidade vigorosa, 418, 487;
ventriloquismo, 419;
associação sentimental, 420;
artifício e natureza, 426, 432, 473-5, 478-80, 483, 508-9, 589;
imaginação e fantasia, 463-9, 477, 480-1;
modalidades de imaginar, 465;
«imagem viva», «ilusão patética», 479-80;
«ideias universais» em «formas individuais», 486;
emoção evocada tranquilamente, 487-9;
olhar obtuso da ciência, 496;
a poesia como a mais perfeita linguagem do homem, 533.
Wright, Frack Lloyd, 237.
Wright, Orville e Wilbur (Irmãos Wright), 351.
Wundt, Wilhelm, 726.
Wycherley, William, 257, 293.

Xenofonte, 25, 48.

Yearsley, Anne, 421.
Yeats, William Butler, 144, 158, 423, 508, 672-3, 696, 700, 703, 707, *708-19*, 732-3, 803, 818-19, 822, 853, 868;
dívida para com Symons, 708-9;
sobrenaturalismo, 710;
poeta e «mágico», 710-12;
conhecimento da filosofia, 712;
poesia como conhecimento especial, 713-14;
imaginação até ao «angelismo», 717-18.
Young, Edward, 349-51, 305, 361, 395, 458.
Young, Karl, 179.
Yount, Charles, A., 582.

Zabel, Morton D., 540, 564, 591.
Zeising, Adolf, 726.
Zenão, 91-2, 100.
Zenódoto, 100.
Zeuxis, 30, 40.
Zoilo, 37, 100.
Zola, Emile, 435, *548-50*, 589, 595, 649, 672, 808, 864, 867.

ÍNDICE

	Pág.
Prefácio	V
Introdução	3

PRIMEIRA PARTE

1.	Sócrates e o Rapsodo	13
2.	A resposta de Aristóteles: poesia como estrutura	33
3.	Aristóteles: tragédia e comédia	49
4.	O meio verbal: Platão e Aristóteles	75
5.	O classicismo romano: Horácio	99
6.	O classicismo romano: Longino	123
7.	A conclusão neoplatónica: Plotino e alguns temas medievais	141

SEGUNDA PARTE

8.	Outros temas medievais	173
9.	O século XVI	191
10.	O neoclassicismo inglês: Jonson e Dryden	213
11.	Dryden e alguns temas dos fins do século XVII	239
12.	A retórica e o «wit» neoclássico	269
13.	Addison e Lessing: poesia como imagens	307
14.	Génio, emoção e associação	343
15.	O universal neoclássico: Samuel Johnson	379

TERCEIRA PARTE

16.	Dicção poética: Wordsworth e Coleridge	409
17.	Ideias alemãs	437
18.	A imaginação: Wordsworth e Coleridge	461
19.	Peacock *versus* Shelley: didactismo rapsódico	495
20.	A profecia arnoldiana	519
21.	O real e o social: a arte como propaganda	545
22.	A arte pela arte	569
23.	O Expressionismo: Benedetto Croce	597
24.	O método histórico: uma retrospectiva	625

QUARTA PARTE

Pág.

25. Tragédia e comédia: o foco interno 661
26. O simbolismo 693
27. I. A. Richards: uma poética de tensão 725
28. O princípio semântico 753
29. Eliot e Pound: uma arte impessoal 779
30. Ficção e drama: a estrutura geral 807
31. Mito e arquétipo 829

QUINTA PARTE

32. Epílogo 857
Índice remissivo 897

Esta edição da CRÍTICA LITERÁRIA, de Wimsatt e Brooks, foi composta, impressa, encadernada e brochada para a *Fundação Calouste Gulbenkian* nas oficinas de Manufacturas Ambar, Porto. A tiragem é de 3000 exemplares, sendo 1500 encadernados e 1500 brochados.

Junho, 1971